ANDREIS

HISTORIJA MUZIKE

PRVA KNJIGA

10 €

HISTORIJA MUZIKE

PRVI SVEZAK

Napisao

JOSIP ANDREIS

redovni profesor Muzičke akademije
u Zagrebu

Drugo, prerađeno izdanje

»ŠKOLSKA KNJIGA«
ZAGREB 1966

Urednik
STJEPAN ŠEPAROVIĆ

TISAK GRAFIČKOG ZAVODA HRVATSKE — ZAGREB

Dipl. pravnik
Pavao L. Vidić

PREDGOVOR

Proteklo je više od jednog decenija otkako je 1954. objavljen treći, završni svezak prvog izdanja ove *Historije muzike*. U međuvremenu naklada se rasprodala pa se pokazala potreba za novim izdanjem.

Uspoređujući ovo drugo izdanje s prvim, čitatelj će uočiti mnoge razlike, kako u opsegu tako i u rasporedu građe, grafičkoj slici i načinu ilustriranja. Zbog uštede prostora ovo je izdanje skraćeno, pa se pojavljuje u dva sveska umjesto u tri. Kraćenja su uglavnom vršena na materijalu drugog sveska i prve polovine trećeg sveska prvog izdanja. Provodeći kraćenja, nisam dirao u činjenice bitnog značenja. Ispuštao sam samo ono što ne utječe na doživljavanje i razumijevanje pojedinog muzičko-historijskog razdoblja kao cjeline ili stvaralaštva pojedinih kompozitora. Materijal prvog sveska prvog izdanja ne samo što je veoma malo kraćen već je na mnogim mjestima i dopunjen novim podacima. U tom su materijalu prvenstveno provedene korekture što ih je tražilo usklađivanje s današnjim rezultatima muzičke nauke. Prostor koji je u trećem svesku prvog izdanja posvećen muzici našeg vremena u ovom je izdanju čak i povećan, što je shvatljivo ako pomislimo da se u proteklom deceniju pojavilo u evropskim i vanevropskim zemljama mnogo novih imena, od kojih su neka doista značajna. Osim toga, razvoj muzičke umjetnosti nakon drugog svjetskog rata toliko je preobrazio njezin izgled da je trebalo posvetiti dužan prostor svim pojavama koje su pridonijele novoj usmjerenosti što je pokazuju nastojanja velikoga dijela suvremenih kompozitora.

U ovom, kraćem izdanju, morao je izostati i izvjestan broj slika i notnih primjera iz prvog izdanja.

Kao ni u prvom izdanju tako se ni u ovome ne govori o muzičkoj kulturi jugoslavenskih naroda; ona je obrađena u posebnoj knjizi (J. Andreis — D. Cvetko — S. Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb 1962), što ju je objavio izdavač ovog priručnika.

U ovom sam izdanju izostavio i podatke o muzičkoj literaturi koji su se u prvom izdanju nalazili iza svakog poglavlja. Učinio sam to donekle zbog uštede prostora, ali u prvom redu zato što je u međuvremenu Jugoslavenski leksikografski zavod u Zagrebu objavio *Muzičku enciklopediju* (2 sv., 1958—1963), u kojoj svaki čitatelj može naći obilne bibliografske podatke u člancima o pojedinim muzičarima. Posebno upućujem na članak *Povijest muzike*, u kojemu je dat historijski pregled priručnikâ muzičke historije na glavnim evropskim jezicima.

Na kraju, ugodna mi je dužnost da zahvalim izdavačkom poduzeću »Školska knjiga« na velikom trudu uloženom u opremanje ove knjige.

U Zagrebu, u ožujku 1966.

Prof. Josip Andreis

SADRŽAJ

Prvi svezak

I. MUZIČKA KULTURA PRVOBITNE ZAJEDNICE

Postanak muzike 1
Muzika u životu današnjih primitivnih zajednica 2
Muzika i magija 3
Razvitak napjeva u primitivaca 4
Višeglasje 6
Instrumentarij 7

II. MUZIKA U ŽIVOTU STARIH ISTOČNIH CIVILIZACIJA

Uvod 9
Egipat 10
Mezopotamija 12
Kina 14
Japan 16
Indija 17
Palestina 18

III. MUZIČKA KULTURA ANTIKE

Uvod 21
Instrumentarij 22
Oblici grčke muzike 24
Tragedija 25
Osnove grčke muzičke teorije 27
Sačuvani ostaci grčke muzičke prakse 31
Grčki muzički pisci i teoretičari 33
Pregled povijesnog razvoja grčke muzike 34
Muzika u Rimu 36

IV. MUZIČKA KULTURA SREDNJEG VIJEKA I RANE RENESANSE

Uvod 39
Starokršćanska muzika 40
Izvodilačka praksa i oblici korala 43
Tropiranje i sekvence. Liturgijska drama 45
Srednjovjekovna muzička teorija 48
Razvoj notacije 50
Muzika u Bizantu 54
Prvi oblici višeglasja 57
Ars antiqua 61
Svjetovna muzika jednoglasnog tipa u Srednjem vijeku 65
Viteška poezija i muzika 67
Razvoj notacije u višeglasju 70
Ars nova u Francuskoj 72
Ars nova u Italiji 77

Nizozemska polifonija . . . 81
Forme nizozemskih polifoničara . . . 82
Predstavnici nizozemske polifonije . . . 84
Muzika u njemačkim zemljama . . . 93
Meistersingeri . . . 95
Tiskanje muzikalija . . . 96
Instrumentalna muzika u Srednjem vijeku . . . 96

V. ŠESNAESTO STOLJEĆE — RENESANSA

UVOD . . . 105

VOKALNA MUZIKA . . . 106
Italija. Nove vokalne forme . . . 106
Nizozemci u Italiji. Madrigalisti. Venecijanska škola . . . 110
Rimska škola. Palestrina . . . 119
Francuska. Svjetovna popijevka . . . 125
Njemačka. Reformacija i muzika . . . 128
Orlando di Lasso . . . 130
Engleska . . . 135
Španjolska . . . 137

INSTRUMENTALNA MUZIKA . . . 139
Uvod . . . 139
Muzika za lutnju . . . 140
Muzika za instrumente s tipkama . . . 143

RAZVOJ MUZIČKE TEORIJE KRAJEM XV I U XVI STOLJEĆU . . . 151

VI. SEDAMNAESTO STOLJEĆE — MUZIČKI BAROK

UVOD . . . 155

POJAVA I RAZVOJ OPERE . . . 158
Opera u Italiji . . . 158
Razvoj muzičko-scenskih elemenata prije pojave opere . . . 158
Firentinska »Camerata« . . . 160
Monteverdi . . . 164
Opera u Rimu . . . 169
Opera u Veneciji . . . 171
Od mletačke opere k napuljskoj . . . 173
Opera u Napulju . . . 177
Opera u Francuskoj . . . 181
Opera u Francuskoj do Lullyja . . . 181
Lully . . . 183
Opera u Njemačkoj i Austriji . . . 188
Talijanska opera u Njemačkoj i Austriji . . . 188
Hamburška opera . . . 188
Opera u Engleskoj . . . 191

RAZVOJ ORATORIJA I CRKVENE MUZIKE . . . 194
Oratorijske vrste i njihov postanak . . . 194
Predstavnici talijanske oratorijske i crkvene muzike . . . 196
Barokna duhovna muzika u Njemačkoj. H. Schütz . . . 197
Duhovna muzika u Francuskoj i Engleskoj . . . 200

INSTRUMENTALNA MUZIKA . . . 201
Uvod . . . 201
Suita. Sonata. Koncert . . . 203
Znatniji predstavnici instrumentalne muzike XVII stoljeća u Italiji, Njemačkoj, Francuskoj i Engleskoj . . . 206

VII. OSAMNAESTO STOLJEĆE — BAROK — ROKOKO — KLASIKA

UVOD . . . 217

HÄNDEL I BACH . . . 218
Uvod . . . 218
Georg Friedrich Händel . . . 219
Johann Sebastian Bach . . . 232

OPERA . . . 247
Operna umjetnost XVIII stoljeća u Italiji . . . 247
Predstavnici talijanske opere u XVIII stoljeću . . . 250
Francuska opera u XVIII stoljeću. Rameau . . . 255
Razvoj francuske komične opere . . . 260
Glavni predstavnici francuske komične opere . . . 263
Opera, Singspiel i razvoj popijevke u Njemačkoj . . . 265
Gluck i njegova reforma . . . 269

INSTRUMENTALNA MUZIKA . . . 277
Uvod . . . 277
Instrumentalna muzika u prvoj polovini XVIII stoljeća — Majstori kasnog baroka i rokokoa . . . 279
Italija. Violinisti . . . 279
Čembalisti . . . 284
Francuska . . . 288
Izgrađivanje klasične sonate i simfonije . . . 293
Struktura nove sonate i simfonije . . . 293
Razvoj pretklasične simfonije i drugih instrumentalnih oblika . . . 296
Predstavnici i središta. Njemačka . . . 298
Italija . . . 304
Francuska . . . 306

HAYDN I MOZART . . . 307
Franz Joseph Haydn . . . 307
Wolfgang Amadeus Mozart . . . 317

FRANCUSKA REVOLUCIJA I MUZIKA . . . 330

VIII. OD POČETKA DEVETNAESTOG STOLJEĆA DO PRVOG SVJETSKOG RATA — I dio

UVOD . . . 334

BEETHOVEN . . . 339
Beethovenov život . . . 340
Beethovenova djela . . . 346

MUZIČKI ROMANTIZAM U NJEMAČKOJ U PRVOJ POLOVINI XIX STOLJEĆA . . . 360
Franz Schubert . . . 360
Carl Maria v. Weber . . . 372
Robert Schumann . . . 378
Felix Mendelssohn . . . 389
Ostali predstavnici njemačkog muzičkog romantizma u prvoj polovini XIX stoljeća . . . 396

FRANCUSKA I TALIJANSKA OPERA U PRVOJ POLOVINI XIX ST. 398
Opera u Francuskoj . . . 398
Opera u Italiji . . . 406

MUZIKA SLAVENSKIH NARODA DO SREDINE XIX STOLJEĆA . . . 419
Muzika u Rusiji . . . 420
Muzička kultura u Rusiji do kraja XVIII stoljeća . . . 420
Muzička kultura Rusije u prvoj polovini XIX stoljeća . . . 428
Glinka . . . 429
Dargomižski . . . 433
Muzika u Češkoj i Slovačkoj . . . 435
Muzika u Poljskoj . . . 442
Poljska muzika do Chopina . . . 442
Frédéric Chopin . . . 444
RAZVOJ PROGRAMNE MUZIKE — DJELATNOST BERLIOZA I LISZTA 453
Uvod . . . 453
Hector Berlioz . . . 455
Franz Liszt . . . 465
Lisztov krug . . . 475
WAGNER I REFORMA OPERE . . . 476
Život R. Wagnera . . . 476
Wagnerova reforma i njegova djela . . . 481
TALIJANSKA I FRANCUSKA OPERA DO PRIJELAZA U XX STOLJEĆE 496
Talijanska opera . . . 496
Uvod . . . 496
Giuseppe Verdi . . . 497
Talijanska opera poslije Verdija . . . 506
Francuska opera . . . 510
Od Gounoda do Charpentiera . . . 510

Drugi svezak

IX. OD POČETKA DEVETNAESTOG STOLJEĆA DO PRVOG SVJETSKOG RATA — II dio

SLAVENSKA MUZIKA DO PRIJELAZA U XX STOLJEĆE . . . 517
Ruska muzika do Oktobarske revolucije . . . 517
Uvod. Oko »Petorice« i Čajkovskog . . . 517
»Petorica«. Balakirev i Cui . . . 520
Borodin . . . 522
Rimski Korsakov . . . 526
Musorgski . . . 532
Čajkovski . . . 542
Predstavnici ruske muzike na prijelazu u XX stoljeće . . . 550
Muzika u Češkoj i Slovačkoj . . . 561
Smetana . . . 561
Dvořák . . . 570
Muzika u Poljskoj . . . 577
NJEMAČKA MUZIKA DO PRIJELAZA U XX STOLJEĆE . . . 579
Brahms . . . 579
Bruckner . . . 588
Oko Brahmsa i Brucknera . . . 592
Mahler i Reger . . . 593
R. Strauss . . . 599
H. Wolf . . . 609
Opera . . . 614
OBNOVA FRANCUSKE MUZIKE . . . 619
César Franck . . . 620
Učenici i uži suvremenici Césara Francka . . . 625
Impresionizam u muzici . . . 628
Claude Debussy . . . 631
Debussyjevi suvremenici . . . 641

X. MUZIČKA KULTURA NAŠEG VREMENA

UVOD . . . 654
NASTOJANJA I DOSTIGNUĆA U FRANCUSKOJ, NJEMAČKOJ, ITALIJI, ČEHOSLOVAČKOJ, ENGLESKOJ I U SOVJETSKOM SAVEZU . . . 689
Francuska . . . 689
Njemačka i Austrija . . . 710
Italija . . . 749
Češka i Slovačka . . . 776
Engleska . . . 799
Sovjetski Savez . . . 815
Ruski kompozitori izvan Rusije . . . 845
MUZIČKA KULTURA U OSTALIM EVROPSKIM I VANEVROPSKIM ZEMLJAMA . . . 856
Madžarska . . . 856
Španjolska i Portugal . . . 868
Švicarska . . . 882
Norveška . . . 889
Švedska . . . 894
Danska . . . 898
Finska . . . 902
Belgija . . . 905
Nizozemska . . . 911
Poljska . . . 914
Bugarska . . . 925
Rumunjska . . . 929
Grčka . . . 933
Island, Turska, Izrael . . . 934
Američka muzika . . . 936
Sjedinjene Države . . . 936
Brazil . . . 955
Argentina . . . 958
Meksiko . . . 960
Chile . . . 962
Venezuela . . . 962
Kolumbija . . . 962
Urugvay . . . 962
Peru . . . 962
Japan . . . 963

STVARNO KAZALO . . . 965
IMENIK . . . 973
POPIS SLIKA . . . 1002

1

MUZIČKA KULTURA PRVOBITNE DRUŠTVENE ZAJEDNICE

Postanak muzike. Otkuda muzika? To je doista prvo pitanje koje se nameće na pragu muzičke historije. Poput svih problema povezanih uz podrijetlo umjetničkih i ostalih pojava s područja čovjekove djelatnosti, i to pitanje već odavna zanima učenjake i istraživače. Oni su pronalazili raznovrsna objašnjenja za postanak muzike, ali se za sve te pokušaje može reći da su često više plod mašte i dosjetljivosti nego znanstvenog razmatranja konkretnih podataka.

U sredini prošlog stoljeća počele su se pojavljivati ozbiljnije teorije u vezi s tim pitanjem. One se oslanjaju na stvarne činjenice, ali još uvijek ne donose puno rješenje.

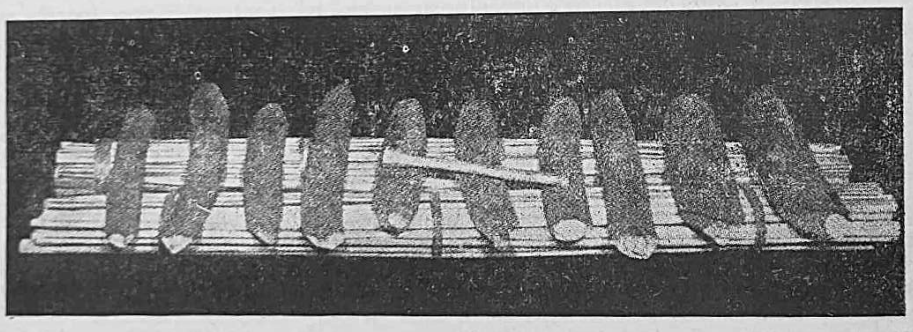
Jednu od prvih teorija postavio je engleski filozof Herbert Spencer (1820—1903), tvrdeći da je ljudski pjev, kao i kod životinja, plod suviška energije, da se javlja u trenutku afekta, kad intenzivnost emocije izaziva dizanje ili spuštanje, usporivanje ili ubrzavanje glasa, što se očituje u manifestacijama muzičkog karaktera. Nakon ove psiho-fiziološke teorije čuveni je prirodoslovac Charles Darwin (1809—1882) pokušao objasniti postanak muzike biološkim putem, tvrdeći da je muzika prvobitno samo sredstvo kojim se bića suprotnih spolova privlače u svrhu spolnog združenja. Ekonomist Karl Bücher (1847—1930) prvi je put upozorio na usku vezu između muzike i proizvodnje, smatrajući da se muzika rodila iz zvukova koji prate odmjerene pokrete u radu i služe za to da bi se ta odmjerenost pokreta što dulje sačuvala. Carl Stumpf (1848—1936) smatra, među ostalim, da se muzika razvila iz poklika koji su primitivnim ljudima služili kao signali. Jules Combarieu (1859—1916), jedan od najistaknutijih francuskih muzikologa, dovodi podrijetlo muzike u usku vezu s magijom.

No svi ti i drugi pokušaji samo su etape na dugom putu istraživanja prvih početaka muzike. Svi oni trpe od jednog glavnog nedostatka: u svojoj jednostranosti zapažaju samo pojedine elemente muzičkog razvoja. Izolirajući ih, gube mogućnost da pojavu muzike sagledaju u njezinoj cjelovitosti i objasne je prvenstveno kao društveno zbivanje. Uz to nisu sve navedene tvrdnje i teorije ni inače sretno postavljene: Spencer i Darwin zaboravljaju da se na čovjeku ne mogu naprosto primijeniti rezultati zapažanja koja vršimo na životinjskom svijetu. Životinjama potpuno nedostaje moć spoznavanja i unaprijed smišljenih postupaka, po kojima se čovjek od njih i razlikuje. Bücher i Stumpf ne polaze od prvih početaka, već se približuju muzici tek pošto je

ona prevalila jedan dio svog razvojnog puta. Napjevi na koje se Bücher poziva pripadaju višem stupnju razvitka prvobitne društvene zajednice, a ni Stumpfovi »signali« ne stoje na samom početku muzike. Još prije izrazito konsonantnih, osobito oktavnih intervala, koji se javljaju u signalizaciji, muzika je postojala, makar i u primitivnijem obliku. Značajnija je Combarieuova postavka o vezi muzike i magije.

Međutim, moramo odmah naglasiti da za postanak i razvoj muzike kao umjetnosti nije od bitne važnosti sam ton, koji su u stanju proizvesti i mnoge životinje; značajno je prvenstveno to što muzika razmjerno rano postaje objektom umjetničkog stvaranja i očituje smišljeno čovjekovo nastojanje da pomoću nje djeluje na spoljašnji svijet. Uz to, što nije manje važno, muzika se kao umjetnost u svom početku javlja uvijek na osnovi sinkretizacije, tj. u sklopu drugih umjetničkih manifestacija, poezije, plesa i mimike. Najzad, i ideološki i sinkretički karakter muzike ulaze u sklop njezina glavnog obilježja: u muzici se iživljuje stvaralačka snaga kolektiva. Muzika nastaje u kolektivu i zbog njega. Bilo da u primitivnoj zajednici pjeva i pleše pojedinac ili koja manja ili veća skupina, to u suštini ne mijenja mnogo intenzitet koji muzičku manifestaciju doživljuju i izvodioci i promatrači.

Muzika u životu današnjih primitivnih zajednica. Kakvim se izvorima obraća moderni učenjak da bi, koliko je to moguće, osvijetlio funkciju muzike u prvobitnoj društvenoj zajednici? Njemu će donekle pomoći materijalni tragovi prastarih kultura (ostaci instrumentarija, odnosno slike instrumenata).



Ksilofon iz bambusa (Kongo)

Ali pravog pomagača naći će on jedino u komparativnoj muzikologiji, odnosno etnomuzikologiji. Proučavanjem kulture onih naroda i plemena koji se i danas nalaze na veoma primitivnom stupnju društvenog uređenja, učenjak našeg vremena može posrednim putem istraživati pradavnu prošlost i doći do stvarnih i korisnih rezultata. U tom radu iskazat će mu velike usluge magnetofon, bez kojega je teško zamisliti modernog etnomuzikologa.

S obzirom na rezultate do kojih je u novije vrijeme došla komparativna muzikologija moramo istaknuti da se u kulturi i društvenom uređenju današnjih primitivaca zamjećuje nekoliko razvojnih stupnjeva, od razmjerno veoma niskih do mnogo bogatijih i raznovrsnijih; u stvari, u tome se ogleda put što ga je u neprekidnom razvitku prešao pretklasni društveni kolektiv. Proučavanje svakidašnjeg života domorodaca s otoka Cejlona, stanovnika

Ognjene Zemlje, Andamanskih otoka, pa Nove Gvineje, domorodačkih plemena Brazila i drugih primitivnih zajednica pružilo je, nadalje, mogućnost da se utvrdi kako i na području muzičkog razvoja vladaju isti osnovni zakoni kojima je podvrgnut razvojni tok i drugih stvaralačkih postignuća čovjekovih: srodnim uvjetima društvenog života odgovaraju srodne umjetničke manifestacije.

Ogledanje svakidašnjice veoma primitivnih cejlonskih Veda pokazuje kako je kod njih muzika povezana uz proizvodni proces: na primjer, otimaju uz životnu opasnost med divljim pčelama, kojih ubod može biti smrtonosan; no pri tom napornom i uzbudljivom činu zanosno pjevaju. Tu se muzika još nije odijelila od životne prakse. Ali dan zatim isti će domorodac prisustvovati pantomimičkim igrama-zaklinjanjima, tipično magijskog karaktera, u kojima muzici pripada znatna uloga. U njima dolazi do reprodukcije samog proizvodnog akta, koja s njim nije više povezana ni vremenski ni prostorno. U tom smislu osobito su karakteristična reproduciranja lovačkih prizora, pri čemu se prilično vjerno oponašaju i najsitnije pojedinosti takvih scena. U tim pojavama umjetnost se odijelila od proizvodnog procesa, pa se u njima može zamijetiti prauzor samostalne umjetničke djelatnosti.

Muzika i magija. Dotakli smo se magije. U životu primitivca njoj pripada krupno značenje, osobito u vezi s razvojem muzičkog mišljenja. Proučavanje magijskog obrednika dovelo je do zanimljivih zaključaka, koji na tom području osvjetljuju doživljavanje muzike u primitivnoj sredini.

Gdje je izvor magije? Poznato je da primitivac sve prirodne pojave, osobito one koje su mu neugodne, pripisuje nevidljivim i moćnim bićima. On ih se najprije boji, ali zatim nastoji da ih udobrovolji, a kasnije će pokušati i da ih sebi potčini. U tom nastojanju izgradio se kod svih primitivnih naroda i plemena osobiti ritual, u koji ulaze elementi šaranja po pijesku, miješanja napitaka, paljenja, plesanja i, nadasve, pjevanja. Svijest da može proizvesti tonove kakve ne mogu proizvoditi ostala živa bića oko njega stvara u primitivcu posebnu snagu i vjeru u dalekosežan domet djelovanja tih tonova. Magični pjev postaje oružje za obranu i napadaj. Njim dozivaju kišu i lijepo vrijeme, krote životinje, traže porod muškog djeteta i sreću u ratnim pohodima i u lovu. Već smo maločas naveli da primitivac rado reproducira neke pojave i tom prilikom vrši ono što želi da se dogodi. On će prije polaska u lov nacrtati životinjske oblike na tlu i izbosti ih kopljem, pjevajući naročite, za tu svrhu određene napjeve, uvjeren da će lov biti obilan. Slični su prizori i prije boja, kad pojedinci, predstavljajući neprijatelja, u pantomimičkoj igri padaju pobijeđeni.

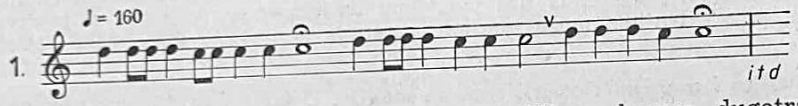
Imajući pred očima ulogu muzike u magijskom obredniku, pomišljajući pri tom posebno na djelatnost vrača kao svoje vrste solista, moguće je uočiti niz činjenica koje, na pragu muzičke historije, uključuju u sebi, u najgrubljim obrisima, nagoviještanje mnogih putova kojima je tok razvoja muzike kasnije krenuo. U prvom redu, u magijskom ritualu susrećemo suradnju riječi i tona; na toj suradnji počivat će golem dio muzičkog stvaralaštva svih naroda i vremena. Nadalje, u magijskim formulama značajnu ulogu ima ponavljanje pojedinih pjevanih odlomaka. A baš je ponavljanje stalni element na kojemu se temelji arhitektonska (kao i ritmička) okosnica čitavog potonjeg razvoja muzičke umjetnosti. Zatim, može se u ostvarenju magičkog pjeva zamijetiti i izvjesna briga oko izvedbe. Melodija se mora odvijati u stalnoj, utvrđenoj tonskoj visini, s uvijek jednakim dinamičkim nijansama, inače bi mogla oslabiti snaga njezina djelovanja. Zar u tome nije prauzor one brige oko izvedbe

bez koje nema i ne može biti uspješne reprodukcije umjetničkog muzičkog djela? Napokon, imajući na umu da u magijskom obredniku vrlo često dolazi do uske suradnje između tona, riječi, pokreta i mimike u službi izvjesne radnje (makar i blijede i nabačene), ne bi bilo pretjerano ustvrditi da u tom slučaju imamo pred sobom skromne začetke dramskog roda.

U pojavi magije važan je element i broj. Nije svejedno koliko puta valja ponoviti obrednu formulu, odnosno pojedine njene dijelove. Značenje broja ostat će i dalje u razvoju kulturne historije čovječanstva veoma veliko, pa će se to odraziti i na muzičkom području.

Razvitak napjeva u primitivaca. Obratimo se sada samim napjevima primitivaca i ogledajmo im karakteristična obilježja.

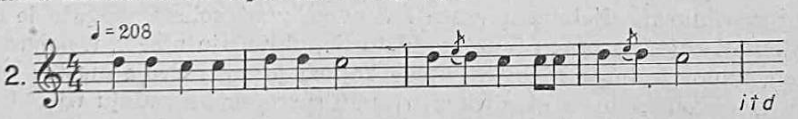
Ti napjevi vrlo često očituju veoma malen opseg, upravo najmanji mogući:



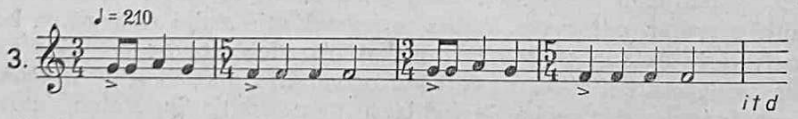
U njima udara u oči nepromjenljivost melodičkog obrasca, dugotrajnost ponavljanja i pomak naniže pri završetku pjeva, kao i pri završetku manjih cjelina, uvjetovanih tekstom. No jednoličnost, koja se u takvim uvjetima za razvoj melodije mora pojaviti, ublažena je primjenom bogatih dinamičkih i ritmičkih nijansiranja i gradacija, a i raznolikošću tempa. Ponavljanje melodijskih obrazaca često nije baš sasvim doslovno, već se u njemu očituju i manje promjene (usitnjivanje notnih vrijednosti).

Spomenuli smo dugotrajnost ponavljanja. Čini se da je na nižem razvojnom stupnju (izuzevši magijska zaklinjanja, u kojima ponavljanju pripada gotovo hipnotička moć djelovanja na objekt koji se magijom želi potčiniti) muzika još u vrlo uskoj vezi s motorikom životne svakidašnjice; primitivac prenosi u muziku sve ono beskonačno ponavljanje pokreta koje ga danomice prati u poljskim radovima, u izrađivanju oruđa i oružja.

U takvoj muzičkoj kulturi, koja potpuno odgovara mentalitetu primitivca na tom razvojnom stupnju (bez obzira radi li se o stanovnicima Cejlona ili Ognjene Zemlje), gotovo da nema instrumentarija ili je vrlo oskudan. No, s druge strane, ogledajući sadržajnost u tekstovima napjeva, nailazimo u njima na priličnu diferenciranost: uz pjesme povezane neposredno uz proizvodni proces, odnosno njegovo reproduciranje, i napjeve iz magijskog obrednika nailazimo na uspavanke ovog tipa:



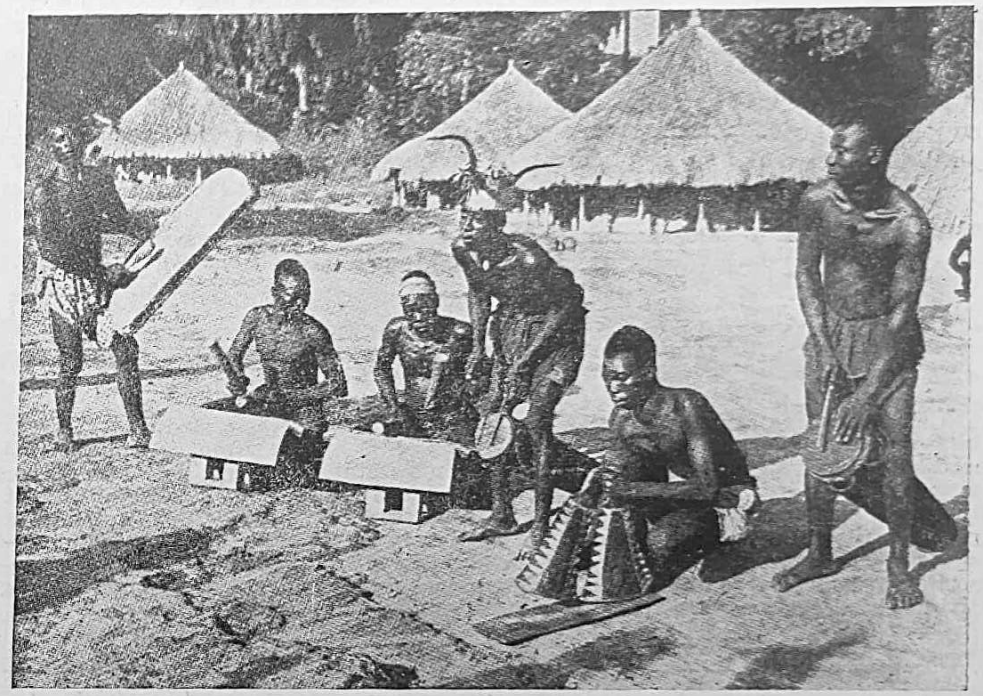
pa na zabavne pjesme, redovito povezane uz ples:



i, naposljetku, na pričalice epskog karaktera (v. primjer br. 1), u kojima susrećemo monotoniju psalmodičkog tipa. Tu su se već ton i riječ odijelili od

plesnog pokreta, pa se sinkretizacija — tako tipična za nastajanje umjetničkih manifestacija u najprimitivnijim zajednicama — počinje gubiti.

U svom daljem razvoju izgled se urođeničkih napjeva mijenja. Sve se više razvijaju kolektivne pjesme-plesovi, bez veze s proizvodnim momentom ili s magijom. Pojavljuju se lirski ugođaji, epika dobiva sve veće značenje te se održava usmenom predajom, koja se zamjećuje među članovima iste obitelji



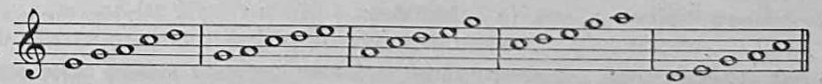
Sastav narodnih instrumenata (Kongo)

(kao u antičkih rapsoda). Susrećemo se tada i *radne* pjesme u pravom smislu riječi, jer im je ritam uvjetovan ponavljanjem pokreta koji služe dotičnom radnom procesu. U radnim pjesmama značajna je pojava ritmička uravnoteženost i zaokruženost strukture.

U toj muzici naročito zapanjuje prije spomenuto ritmičko i dinamičko nijansiranje (oštri prijelazi s pianissima k fortissimu, sforzati, nagle i duge stanke).

Opseg napjeva se širi. U njegovu strukturu postepeno ulaze kvarta, za njom kvinta, a najzad i oktava, što omogućuje fiksiranje tonaliteta.

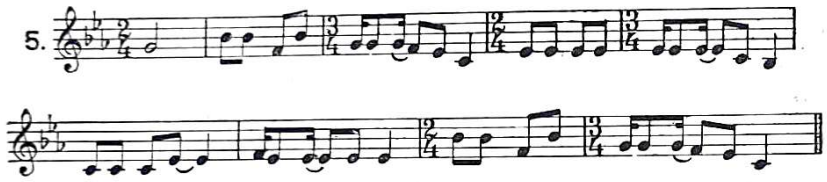
Napokon, javlja se i pojam ljestvice, i to prvenstveno pentatoničke. Takva ljestvica sastoji se od pet tonova i dopušta izvjestan broj varijanata:



pri čemu veoma značajna uloga pripada kvartnim intervalima s jednim međutonom, koji ih dijeli u tzv. sekundno-tercne ćelije. Pentatonička ljestvica

susreće se ne samo kod mnogih primitivnih naroda već i u muzici starih istočnih civilizacija, u staroj grčkoj muzici, u srednjovjekovnom gregorijanskom koralu i kod napjeva drugih naroda Evrope (starih Kelta, Škota; kod nas u Međimurju pentatonika je također česta pojava). To u stvari znači da pentatonička ljestvica nije samo niz tonova posebnih obilježja već da se na njoj temelji osobit tip muzičkog mišljenja, koje se razlikuje od mišljenja zasnovanog na starim crkvenim tonalitetima ili na izrazitom duru i molu. Pentatonika ne nosi u sebi dinamizma, nema gipkosti niti mogućnosti za snažno naglašavanje tonalnih odnosa i fiksiranje kadence. Evo primjera za melodiju izrazito pentatoničkog tipa, nastalu u primitivnoj sredini, na nešto višem stupnju njena razvoja (treba svratiti pažnju na nestalnost ritmičke podloge i izvjesnu simetričnost koju stvara pojava sinkope; očita je i veza s modernom jazz-muzikom i njenim egzotičnim podrijetlom):

5.



Prije nego se zaustavimo na pojavi višeglasja i opisu instrumentarija u prvobitnoj zajednici, dodajmo iznesenim podacima još i ove: u svom daljem razvitku muzika se primitivaca obogaćuje novim vrstama (ratničke pjesme, pogrebne pjesme u čast ratnih žrtava, pjesme koje pjevaju o slavi pojedinih herojskih ličnosti, ljubavne pjesme), u muzičkoj praksi provodi se diferencijacija uloga (plesači ne pjevaju; pjeva samo ona skupina koja sjedi uokrug plesača), javlja se takmičenje među plemenima uz pjesmu i ples, pri čemu muzika snažno prožima političko-socijalni život narodnih slojeva pripremajući osnovu za razvitak umjetničkog života slijedećeg tipa društvene zajednice: antičke robovlasničke države.

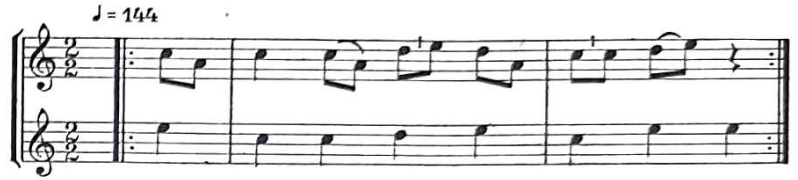
Višeglasje. U muzici primitivne zajednice javlja se i višeglasje.[1] Dugo se vremena smatralo da se višeglasje prvi put pojavilo u klasnom društvu (srednji vijek). Međutim, fonografski zapisi muzičkih manifestacija današnjih primitivaca nesumnjivo dokazuju da je višeglasje poznato i pretklasnoj zajednici. Čini se da je pojedinac u jednom određenom stadiju društvenog procesa izdvojio svoje *ja* iz primitivnog kolektiva i suprotstavio mu ga u samostalnosti svoje izvođačke uloge.

I u razvoju višeglasja u prvobitnoj društvenoj zajednici može se zamijetiti nekoliko uzastopnih faza. Ponajprije susrećemo paralelne kvinte i oktave, zatim kvarte i terce, a napokon i paralelne sekunde. U tom prvom obliku višeglasja ipak vlada izvjesni automatizam, pasivnost druge melodije, koja se u svom toku priljubljuje uz prvu. Drugi je oblik višeglasja tzv. *heterofonija*[2], raznoglasje. U heterofoniji obje se melodije kreću u unisonu; ali na pojedinim, nebitnim, mjestima druga se melodija ponešto udaljuje od prve; ili pak druga melodija ide usporedo s prvom, ali je neprekidno varira, kao u ovom napjevu jednog plemena s Malake:

[1] Pod višeglasjem ne podrazumijeva se prisutnost većeg ili manjeg broja pjevača koji izvode potpuno isti napjev. Višeglasje nastaje tek onda kad se jednoj melodiji suprotstavi bar jedna druga melodija, kojoj tok, djelomično ili potpuno različit od prve, teče usporedo s njom, u istodobnom zvučenju.

[2] Izraz *heterofonija* uveo je 1908. bečki muzikolog G. Adler.

6.

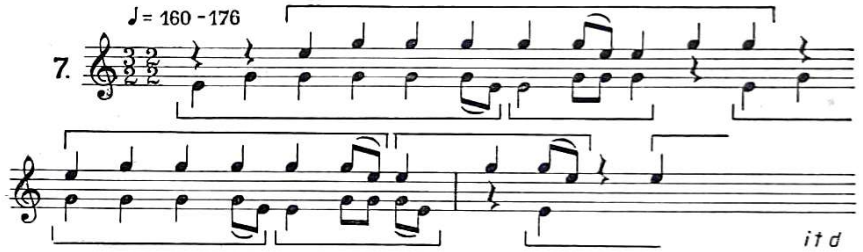


Takva je heterofonija česta u vokalno-instrumentalnoj svirci (pojava našeg guslara također spada u tipično područje heterofonije).

U rane oblike višeglasja ide i *bordun,* tj. stalno držanje ili ponavljanje jednog te istog tona pod napjevom ili nad njim. Sam bordun može biti i dvoglasan (obično je to držana kvinta). Bordun povjeravaju i instrumentima, a princip njegova oblikovanja neobično je proširen u narodnoj muzici drugih kontinenata i kasnijih vremena (usporedi svirku na gajdama). U razvoju muzike pretklasnog društva, za čiji su mentalitet od izrazitog značenja statičnost i ponavljanje, bordun je, po statičnom načelu koje njim vlada, kao i po kružnom ponavljanju što se nad njim odvija, veoma karakteristična pojava.

Kako se u daljem razvitku prvobitne zajednice načelo individualizacije sve jače provodi, tako se, analogno, pojačava i samostalnost dionica u višeglasju primitivaca. Javljaju se čak i obrisi imitacije, i to najprije kanonske, s imitiranjem u primi, a na višem stupnju razvoja susrećemo i slobodniju imitaciju:

7.



Instrumentarij. U prvobitnoj društvenoj sredini značajnu ulogu ima i instrumentarij.

Primitivac se dugo vremena služio instrumentima koje mu je dala priroda — glasom i rukom, tj. prvim duhačkim instrumentom i prvom udaraljkom; no u izvjesnom trenutku osjetio je potrebu da svoj glas učini drukčijim, jačim, a po svoj prilici su ga i magijski elementi natjerali da glas »maskira«. Pri ostvarivanju tih težnja on je donekle promijenio i funkcije svojih ruku: umjesto da i dalje udara dlanom o dlan, stao je udarati rukama po kakvu predmetu ili predmetom o predmet. Nastao je tako čitav niz udaraljki, od drveta i metala. Kasnije je pronašao princip umjetnog duhačkog instrumenta, što je izazvalo nastajanje mnogih instrumenata tipa flaute. Gradio ih je iz kostiju ubijenog neprijatelja ili životinje i od trske. Postepeno je otkrio i mehanizam duhačkog instrumenta s jezičkom. Pojavile su se i trublje.

Spoznavši načela rezonance, uvidjevši, nadalje, promjenljivost odnosa između zvukovnog izvora (njegove veličine i materijala iz kojeg je sastavljen) i karaktera, odnosno visine samog zvuka, primitivac je pronašao razne vrste

Dipl. pravnik
Pavao L. Vidić

drugih instrumenata, usavršavajući udaraljke, koje je obogatio raznovrsnim bubnjevima, pa instrumentima tipa ksilofona (*marimba* u Africi i jugoistočnoj Aziji). Pojavili su se tada i preteče *Panove frule*.

Svirači Panove frule (Salamunsko otočje)

Najzad, nakon svih ostalih instrumenata susrećemo i žičane, kojima je prauzor vjerojatno sam lûk. Instrumenti sa žicama, nastali u prvobitnoj zajednici, pripadaju tipovima citre, harfe, lire. Gudačkih instrumenata ne nalazimo.

Uloga instrumentarija prvobitne zajednice — u kojemu su, kako vidimo, zastupane sve temeljne vrste zvukovnih izvora — bila je mnogostruka. Instrument u životu primitivca prati ratne pohode, magijska zaklinjanja, ples i razne druge zgode njegove svakidašnjice. S druge strane, značajnu je funkciju instrument odigrao i kao regulator intonacija i kao sredstvo za kristalizaciju raznih tipova ljestvica.

Iz svega što smo dosad naveli o muzičkoj kulturi prvobitne društvene zajednice očito je da u primitivnim sredinama muzici pripada izuzetno značenje. Muzika je sa svakidašnjim životom primitivca neobično usko povezana; ona postaje ogledalom njegova razvoja kao socijalnog bića, njegova postepenog napredovanja k životnim formama koje odaju sve intenzivnije osvajanje izvanjskog svijeta, vodeći k slijedećoj, historijsko-ekonomski uvjetovanoj fazi u razvitku čovječanstva.

II

MUZIKA U ŽIVOTU ISTOČNIH CIVILIZACIJA

Uvod. Pristupajući muzičkoj kulturi starih istočnih naroda — u koje spadaju prvenstveno narodi Mezopotamije, Egipta, Kine, Indije i Palestine — moramo naglasiti da se u ovom poglavlju susrećemo sa sredinama potpuno nove socijalne strukture. U zemljama spomenutih naroda bližeg i daljeg Istoka vlada tip robovlasničkog društvenog poretka, tip koji se oštro razlikuje od ustrojstva prvobitne društvene zajednice.

Države, pak, kojih se ekonomsko-socijalno uređenje temelji na principima robovlasničkog poretka imaju na svim područjima svog materijalnog i duhovnog života mnogo dodirnih tačaka, što je potpuno shvatljivo, jer im se podudaraju uvjeti društvenog života. Iz toga proizlazi da će se i u njihovim umjetničkim manifestacijama, a posebno u muzičkima, moći zamijetiti srodne pojave, koje će nam pomoći da zabilježimo zajedničke crte muzičke kulture starih istočnih civilizacija.

Prije toga moramo odgovoriti na pitanje koje se u dodiru s muzikom starog Orijenta nužno nameće: na kakvim se izvorima temelji njezino proučavanje? Budući da ostataka praktičnog muziciranja, fiksiranog notacijom, gotovo i nema, treba se ponovo poslužiti posrednim putem. S jedne strane, istraživač će, dakako, iskoristiti sve podatke što mu ih pružaju sačuvane slike, reljefi i kipovi pod zidovima hramova, palača, grobnica, na kojima su često prikazani instrumenti, njihov oblik, veličina i način držanja kod izvedbe; on će proučavati i nađene izvorne instrumente, a koristit će se i podacima o muzičkoj kulturi do kojih bude mogao doći putem književnih spomenika. Ali mnogo će mu pomoći i analiza muzičke kulture novijih vremena u onim istočnim zemljama koje su se zbog naglašenih, neobično jakih težnja ka konzervatizmu veoma dugo nalazile na otprilike negdašnjem razvojnom stupnju.

Što se tiče zajedničkih crta koje se mogu zamijetiti u muzičkoj kulturi naroda starog Istoka, njih ima nekoliko i one se uglavnom mogu svesti na ovo: 1. u svim državnim zajednicama robovlasničkog tipa nastaje jaz između vladajuće klase i širokih narodnih slojeva, što na području muzike znači također jaz između povlaštene, dvorske muzičke kulture i muzike masa. U usporedbi s umjetničkom kulturom prvobitne zajednice socijalna funkcija muzike očito se mijenja. Ona veliča vladara, njegova djela i pothvate te postaje sastavnim dijelom kulta, pri čemu poprima obilježja vanjskog sjaja, blještavila, slavlja (raznovrsni rodovi himni, virtuozne vokalizacije); svečanosti, u kojima je muzika obilno zastupana, nisu više dobro cjelokupnog na-

rodnog kolektiva, već monopol kaste, manjine koja vlada; — 2. bilo u dvoru ili u hramu, muzičke se izvedbe povjeravaju veoma brojnom aparatu samih stručnjaka, profesionalaca: pjevača, svirača i plesača, što omogućuje podizanje umjetničke prakse na razmjerno visok stupanj; — 3. podaci koji su do nas doprli redovito se odnose na muzičku kulturu vladajuće klase, što je potpuno razumljivo jer je jedino ta klasa bila u mogućnosti da ukrašuje grobnice i dvorce reljefima i drugim likovnim djelima, na kojima su se mogle prikazivati razne muzičke manifestacije; tome nasuprot, veoma su rijetke, na primjer, slike pastira koji svira u kakav narodni instrument; — 4. često se sreću i tragovi opće, pa tako i umjetničke kulture pretklasnog društva, što se očituje u ostacima magičnog obrednika, osobito u simbolici brojeva; — 5. muzičko stvaralaštvo stoji pod snažnim utjecajem drevnih melodijskih obrazaca, kojima se često pripisuje božansko podrijetlo; — 6. karakteristično je i postojanje izvjesnog broja teoretsko-filozofskih rasprava o muzici i njenom značenju, osobito u vezi s raznim pojavama života na Zemlji i u Svemiru; — 7. muzika širih narodnih slojeva i nadalje je povezana sa značajnim radnim i proizvodnim procesima, kao i uz očitovanje (doduše u primitivnoj formi) neposrednih duhovnih zbivanja (ljubav, ljepota prirode); — 8. muzika se javlja ponajčešće u vezi s riječju i s pokretom (plesom). Kako smo već prije rekli, takav je sinkretizam veoma značajan i u pretklasnim društvenim sredinama; — 9. muzička umjetnost postaje sve samostalnija, osvajajući nove vrijednosti, kojima pripada izrazito estetski karakter.

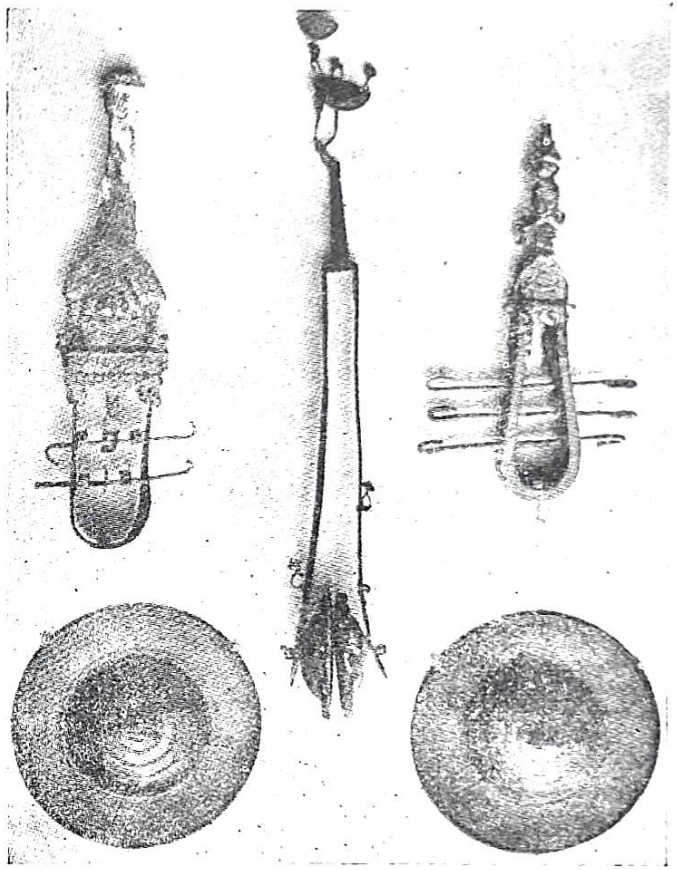
Ogledajmo sada, u kratkim potezima, obilježja muzičke kulture pojedinih naroda starog Orijenta, od kojih se neki (Egipćani, Sumerani) javljaju već 3000 godina pr. n. e.

Egipat. U toku svoje vjekovne političke i kulturne samostalnosti stari je Egipat doživio cvat mnogih umjetnosti i znanosti — arhitekture, kiparstva, slikarstva, književnosti, plesa, muzike, egzaktnih nauka (geometrije, astronomije). Muzika je u toj zemlji imala veoma značajnu ulogu u svim krugovima stanovnika — ugled muzičkih upravljača i istaknutih pjevača na dvoru bijaše tolik da su ih smatrali faraonovim rođacima. Najviši položaj pripadao je dvorskom kapelniku.

U muzičkoj praksi Egipta samostalno su se razvijali razni rodovi, prvenstveno u obredniku kulta. U životu hrama oštro su se razlikovali oni dani u kojima je pred kipom božanstva morala vladati potpuna tišina od onih u kojima se božanstvo slavilo zanosnim pjevanjem i sviranjem. Svečanosti i povorke bile su nezamislive bez muzike, a često i bez plesanja. Plesalo se u različitim prilikama, tako i pri pogrebu i oplakivanju mrtvih. Zna se da je za vršenja obreda plesao i sam faraon. Muziciralo se mnogo i na gozbama. Muzika naroda kao da je još stajala na visini tonskih manifestacija prvobitne društvene zajednice; i danas, nakon nekoliko tisućljeća, napjevi nilskih lađara, ribara i vodonoša često očituju prastare melodijske tipove primitivnog, uskog opsega i ustrojstva.

Egipćani su prešli razvojni put Starog, Srednjeg i Novog Carstva (3200—1090. pr. n. e.), često pod utjecajem susjednih kultura i naroda. Već u Starom Carstvu nastale su najznatnije tekovine staroegipatske muzičke kulture. Zidovi tadašnjih grobnica prikazuju brojne prizore iz muzičkog života, pojedinačno ili grupno instrumentalno muziciranje, pjevanje i ples uz muzičku pratnju. Egipćani su u svom dugom historijskom razvitku upotrebljavali velik broj instrumenata koje, bilo po sačuvanim primjercima, bilo posrednim putem,

osobito preko brojnih likovnih djela, prilično dobro poznajemo. Među njih spadaju razne udaraljke, čegrtaljke tipa kastanjeta, sistrum (trokutasti instrument na kojem bi pričvršćeni metalni prstenovi ili dugoljasti komadi metala udarali jedni o druge i proizvodili zvukove), veći i manji bubnjevi, razne



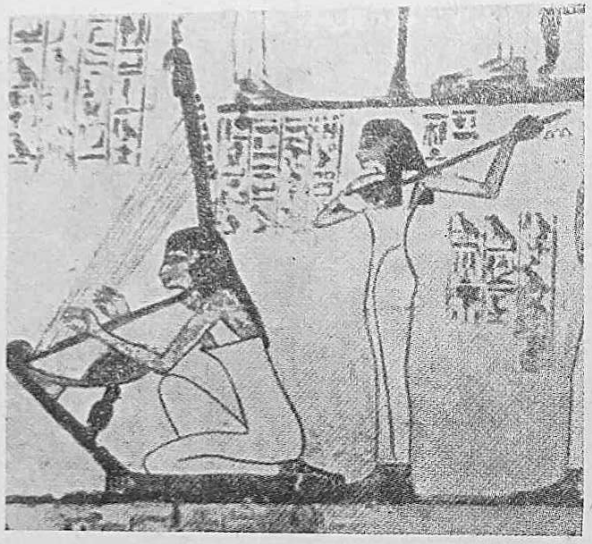
Egipatski instrumenti

frule, dulje i kraće, sviraljke s jezičkom (od ovih je svirač ponekad držao po dvije u ustima, v. kasnije grčki diaulos), trublje, koje su se naročito upotrebljavale u vojnim pohodima, različiti instrumenti sa žicama (harfe raznih veličina, lutnje, citre). Posebnu pažnju zaslužuju hidrauličke orgulje (pronađene tek u helenističko vrijeme), u kojima je težina vode tvorila stalan tlak, potreban za tjeranje zraka u cijevi.

Instrumenti su imali važnu ulogu ne samo u dvorskom životu i u vjerskom ritualu već i u svakidašnjem životu Egipćana, prateći mnoga zbivanja, prvenstveno radove u polju (žetvu, tiještenje grožđa). Kolektivno muziciranje ostvarivale su skupine svirača s tipičnim vojničkim instrumentima, trubljama i bubnjevima, kojima su se pridruživale i čegrtaljke. Takvi su se vojni orkestri pojavili nakon osnivanja stalnih vojnih jedinica. Sviranje u tim sastavima nije

bilo nalik na neorganiziranu zbrku šumova i zvukova. Sviralo se na osnovi stroge discipliniranosti i sigurnog znanja.

Što se tiče teorijsko-tehničkog ustrojstva egipatske muzike, čini se — po broju žica na raznim instrumentima, kao i po broju tonova koje neki sačuvani duhački instrumenti mogu proizvesti — da su Egipćani poznavali pentatoničku i kromatičku ljestvicu. Glavni su intervali, očito, bili oktava, kvinta i kvarta. O egipatskoj se notaciji ništa ne zna i smatra se da nije ni postojala. Štoviše, čini se da prije Grka nijedna od starih istočnih civilizacija nije poznavala notno pismo.



Egipatske sviračice

Zanimljivo je da su se u zajedničkom muziciranju svirači ravnali prema pjevačima na osnovi heironomskih znakova rukama, koji su predočivali određene intervale. Ima u starom Egiptu i ostataka magije, o čemu svjedoče slike na kojima životinje (u stvari maskirani ljudi) sviraju na raznim instrumentima.

U egipatskoj muzičkoj kulturi zamjećuju se i tragovi etičkog shvaćanja funkcije muzike, koje će u starih Grka dobiti golemo socijalno značenje, uspostavljajući u muzičkom stvaralaštvu podjelu na »dobru« i »lošu« muziku.

Mezopotamija. U golemoj ravnici između Eufrata i Tigrisa cvale su nekada značajne kulture Sumerana, Asiraca i Babilonaca. Sumeranska je kultura najznačajnija. Asirsko-babilonska se dalje razvija na njezinim temeljima. Socijalne osnove razvoja tih naroda srodne su onima iz Egipta i drugih istočnih civilizacija, kao što im je srodan i skup izvora na koje se treba pozivati kad se želi reći nešto pobliže o muzičkoj kulturi Mezopotamije. Kod Sumerana muzika je bila gotovo isključivo povezana uz crkvene obrede, u kojima se obilno primjenjivala. Mnoge himne i crkvene pjesme kojih su se tekstovi sačuvali navode već u naslovu i instrument koji se upotrebljavao u izvedbi. Likovni spomenici govore o intenzivnom vjerskom životu; neke pojedinosti podsjećaju na obrede i postupke drugih religija, pa i kršćanske. Sumerani su i hramove podizali uz pratnju muzike. A tako je bilo i kod Asiraca i Babilonaca. Povezivanje određenih crkvenih napjeva uz određene događaje i

svetkovine već podsjeća na organiziranje crkvene godine i s muzičkog stajališta. Crkveni napjevi, uglavnom pohvalnice ili tužaljke, pjevali su se prema utvrđenom rasporedu koji nitko nije smio mijenjati. Ali na teritoriju Mezopotamije razvio se postepeno raskošan dvorski život, s obilnim sudjelovanjem profesionalnih muzičara, koje su često, u većim ili manjim sastavima, uzdržavali i velikaši u svojim rezidencijama. Jedan je babilonski velmoža posjedovao ansambl od 150 pjevača i svirača! Ovdje treba spomenuti i to da su, uz Egipćane, Sumerani prvi razvili organiziranu muzičku profesionalnost i prikazivali na predmetima s likovnog i drugih područja muzičare (pjevače, harfiste i dr.). Likovni izvori govore i o instrumentima s tog teritorija, a to su prvenstveno lire i harfe, pa čegrtaljke, zvečke, različiti oblici bubnjeva (ponekad su se čitavi oltari gradili u obliku bubnja, koji je imao silnu zvukovnu snagu, a bilo je i tako velikih bubnjeva da su na njima plesači plesali;

Instrumenti iz Mezopotamije

na malim bubnjevima svirale su redovito žene); nadalje, susrećemo sistrume, dugoljaste flaute, duhačke instrumente s jezičkom, rogove, lutnje. Takav raznolik instrumentarij imala je sumeransko-babilonska kultura već u početku III st. pr. n. e. Ona ga je kasnije usavršavala i obogaćivala mnogim podvrstama. Postoje podaci i o zajedničkom muziciranju nesrodnih instrumenata: udaraljka, duhačkih i žičanih instrumenata. Prema tvrđenjima nekih učenjaka, upravo je mezopotamski instrumentarij bio osnova na kojoj se kod raznih naroda, uključujući i evropske, izgrađivalo bogatstvo instrumenata čitave mediteranske civilizacije. A da je značenje muzičkih instrumenata kod Sumerana bilo zaista veliko, svjedoči okolnost što su poetski rodovi u sumeranskom kultu bili razvrstani prema instrumentima koji su ih pratili. I u ostacima mezopotamske kulture ima slika na kojima životinje sviraju.

Analogno Ozirisovim misterijima iz Egipta, i u okviru sumeransko-babilonske kulture nailazi se na misterije s građom koja se odnosi na život pojedinih božanstava, pri čemu su se snažno očitovali kontrasti pogibije i uskrsnuća.

Čini se da je u Babiloniji razvoj muzičke teorije u vezi s filozofijom dopro do višeg stupnja nego u starom Egiptu. Naročito je kod Babilonaca bio izgrađen sustav simbolike brojeva. Brojevi 5 i 7 smatrali su se svetima; broj 5 odgovarao je broju osjetila čovjeka, broju elemenata iz kojih je stvoren svijet, kao i broju glavnih planeta; broj 7 predstavljao je dane u tjednu, zbroj svih planeta, broj muzičara u hramu, harfista u dvorskoj kapeli. Bio je to i simbol savršenstva. Intervali su se dovodili u vezu s godišnjim dobama.[3]

Sumeranska umjetnost

Kina. Kineska se civilizacija pojavljuje u historiji oko 1500. god. pr. n. e. Drevno socijalno-ekonomsko ustrojstvo te zemlje, u kojemu se ispoljuju kontrasti robovlasničkog vojničkog despotizma i primitivnog stupnja proizvodnih snaga, podudara se s društvenim poretkom ostalih država na teritoriju starog Istoka, s tom razlikom što su se arhaičke crte davnih vremena — zahvaljujući posebnim uvjetima historijskog razvitka Kine — sačuvale izvanredno dugo.

U društvenom životu stare Kine muzika je igrala veoma značajnu ulogu, nju su iskorišćivali čak i pristaše različitih filozofskih pravaca u međusobnim sporovima. Tako su Konfuciju protivnici prigovarali što svira na žičanim instrumentima i bubnju, te pjeva i pleše, kako bi prikupio što više sljedbenika. Kineski književni spomenici obiluju navodima o muzici, njenoj suštini i ulozi, dok teoretske rasprave svjedoče o visokom stupnju kineske muzike, kao i o srodnosti kineskih nazora s grčkima u pogledu etičke funkcije muzičke umjetnosti.

Kineska muzika ima svoju posebnu reljefnost i fizionomiju, koja potječe iz nekoliko njezinih obilježja, u prvom redu iz oštrih obrisa melodijske linije, iz stroge simetrije koja vlada metričko-ritmičkom podjelom (osobito u duhovnoj muzici, dok se svjetovna odlikuje većom slobodom i gipkošću ritma),

[3] U svojoj nevelikoj knjizi *Die vier Weltalter der Musik* (Stuttgart, 1961), veoma zanimljivo pisanoj i neobično bogatoj podacima, upozorava W. Wiora da valja biti oprezan kad je riječ o odnosu muzike i brojeva u starom svijetu. Ponekad se naime pretjeruje i zaključuje na temelju čistih hipoteza, koje je često lako pobiti. Tako npr. nema mnogo smisla isticati da je na starom Istoku broj 7 bio obavezan za žice na gudačkim instrumentima, jer je bilo i mnogo drugih brojeva, od 3 do 22. A i sam broj 7 smatrali su ponegdje zločudnim, opasnim i nepoželjnim. I brojevi 5 i 7, povezani uz izvanmuzičke, kozmičke utjecaje na razvoj muzike, Tako gube tu vezu ako pomislimo na pentatoniku i heptatoniku, dakle na elemente primarno muzičke, duboko ukorijenjene u strukturi tih tonskih sistema.

ali nadasve iz izrazite pentatonike, koja nepodijeljeno vlada muzikom Kine, kako drevne tako i suvremene, bez obzira radi li se o duhovnoj ili svjetovnoj muzici, o instrumentalnoj ili vokalnoj, o lirskoj ili dramatskoj.

Pojavu i neobično dugu trajnost pentatonike u muzičkoj kulturi Kine moguće je protumačiti kao odraz gledanja Kineza na život i svijet. Karakteristike pentatonike najavljuju izvjesnu statičnost, pasivnost, odsutnost snažne volje u nastojanju da se pronikne u zakonitosti objektivne stvarnosti. A to baš i karakterizira Kineza, koji je po prirodi veoma konzervativan i uvjeren u nepromjenljivost i trajnost nazora i čuvstava. »Muzika izražava ono što se u čuvstvima ne mijenja«, veli jedan kineski aforizam. Kineska je muzika prožeta suzdržljivošću, sažetošću, izvjesnom hladnoćom i objektivnošću, što sve dobrim dijelom izvire iz pentatoničkog okvira u kojemu se kreće; ona nastoji izraziti više opća stanja, bitnost, a ne lično i pojedinačno (to je uglavnom karakteristično za muziku svih starih istočnih kultura). Novi napjevi moraju očitovati vezu s bilo kojim od melodijskih prauzora, posvećenih tradicijom i nepromjenljivih. Novost melodije ispoljit će se u improvizacijskom variranju modela.

Nedostatak individualizacije u kineskoj melodici uvjetuje i njezinu mnogoznačnost, koja u suštini predstavlja svojevrstan odraz mnogoznačnosti kineske riječi i kineskog pisma.

Instrumentarij Kineza bogat je i šarolik, osobito na području udaraljki, koje susrećemo u velikom broju, od najrazličitijeg materijala (od kamena, bronce, gline, kože, drva, tikve, svile). Postoje podaci za više od 40 vrsta bubnjeva, među kojima najveći ima promjer od 2,12 m, dok mu dužina iznosi 2,50 m! *King* je zanimljiv instrument, jedan od najosebujnijih u Kini; sastavljen je iz niza kamenih pločica po kojima se udara čekićem. U ostale popularne udaraljke spadaju zvona, koja se u raznolikoj ugodbi upotrebljavaju u čitavim nizovima, i poznati gong, nazvan i tam-tam, koji ima oblik okrugle brončane ploče (diskos). Kasnije od udaraljki pojavili su se duhački instrumenti, bambusove flaute, posebne vrste Panove frule, sviraljke tipa oboe i limeni instrumenti veoma jaka i prodorna zvuka, koji se upotrebljavaju u pogrebnim povorkama i u vojnim pohodima. Osobita je vrsta duhačkog instrumenta *šeng*, kombinacija Panove frule i orgulja. Sastoji se od prazne bundeve u koju je utaknut izvjestan broj bambusovih trski (13, 24, pa čak i 36) nejednake visine. Kroz posebnu savinutu cijev svirač duše u bundevu i prstima regulira prijelaz zraka u cijevi. Od instrumenata sa žicama spomenut ćemo *kin*, srodan citri (imao je 5 pa 7 žica), i *pip*, nalik na gitaru.

Već u drevno doba postojali su u Kini izvodilački instrumentalni sastavi, šaroliki i zanimljivi po živopisnosti zvuka. Uz dvorske i crkvene ansamble postojali su i vojni orkestri.

Konzervativizam Kineza ogleda se i u težnji da se sačuva apsolutna visina tona. Nju štiti službeni izvor zvukova, tj. niz od 12 cijevi nazvanih *liu* i načinjenih u početku iz bambusa, a kasnije iz metala ili kamena. Liu daje seriju zvukova raspoređenih po kvintama od *f* do *ais*, tako da obuhvaćaju sve kromatske tonove sedmostupačne ljestvice. To nisu elementi određenog muzičkog sistema, već samo zvukovni izvori.

U kineskoj muzičkoj teoriji najvidnije mjesto zauzima pentatonička ljestvica. No ona nije jedina. U XVI st., zaslugom princa Tsay-Jua, uvedena je u kinesku muziku i ljestvica od sedam tonova tipa: *c-d-e-fis-g-a-h-(c)*. Obje ljestvice mogu početi bilo kojim tonom službenog niza liua.

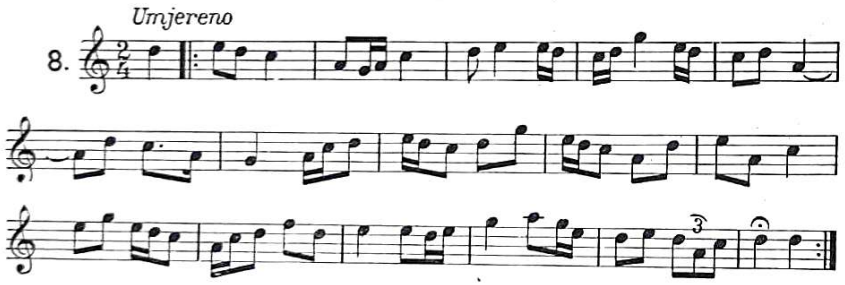
Simbolika brojeva razvijena je i kod Kineza. Dvanaest liua podsjeća na dvanaest Mjesečevih mijena, stupnjevi pentatoničke ljestvice povezani su s pet eleme-

nata (to su zemlja, vatra, voda, drvo, kovina), s pet glavnih tačaka na kompasu, zatim s vlašću, službama i proizvodima.

Uz to, muzika i u Kini može postati uzrokom dobra ili zla, pa prema tome i Kineze treba uvrstiti u pretеče grčkog muzičkog etosa.

Najbogatije razdoblje kineske kulture povezano je uz doba nazvano *tang* (VII—IX st. n. e.). U osebujnu prepletanju stranih utjecaja, koji su u Kinu unijeli nove instrumente (lutnju, harfu), i snažnih domaćih stvaralačkih snaga, te u bogatom sudjelovanju muzičara i ansambla iz Indije, Turkestana, Tibeta, Mongolije i drugih krajeva, koji su kineskom muzičkom životu podavali mnogo raznovrsnosti i živopisnosti, kineska se muzička kultura visoko podigla, omogućujući i ženama znatan udio u izvođenju muzike. Među tadašnjim muzičkim oblicima u Kini jedan se sastojao od suitnog nizanja većeg broja stavaka različitog tempa. Poezija iz tog vremena često spominje zvukove raznih instrumenata koji stvaraju raznovrsna, ponajviše sjetna, melankolična raspoloženja. Osamljeni zvuk instrumenta u prirodi omiljeli je motiv tadašnjih lirskih pjesnika. U razdoblju zvanom *song* (960—1279) izbjegavaju se tuđinski utjecaji i teži se k izgrađivanju specifično kineskog stila. U XII st. javlja se scenska vrsta uz pjevanje i instrumentalni sastav. Kasnije (XIV—XVII st.) razvit će se kineska muzička scena, odnosno *kineska opera*, čiji kontinuitet do danas nije prekinut.

Pri kraju ovih podataka o kineskoj muzici navedimo, za ilustraciju kineske pentatonike, jednu karakterističnu kinesku melodiju:

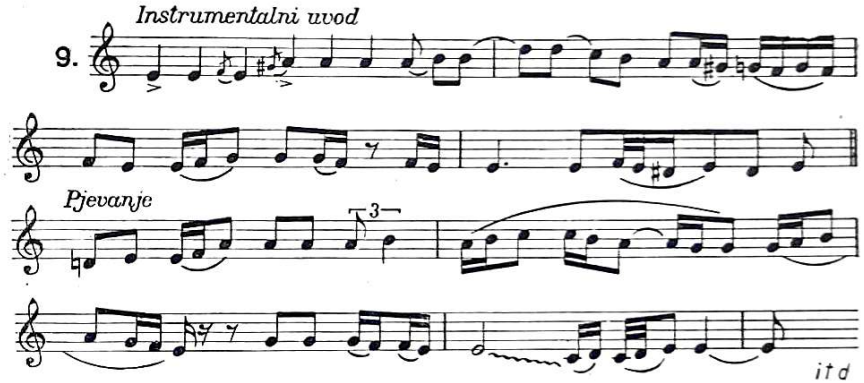


Japan. Japanska je muzika donekle srodna kineskoj, ali se od nje razlikuje većom slobodom i raznolikošću ritma. Pentatonika i u njoj vlada, no s polustepenima. Cvat japanske muzike počinje u VIII st. n. e., ali podaci iz ranijih stoljeća govore također o postojanju muzičkog života. U početku VIII st. utemeljuje se muzička uprava na dvoru, koja je vodila nadzor nad održavanjem starinskih tradicija. Kasnije, između VIII i XII st., razvila se muzika specifičnog stila, tzv. *gagaku*, vjerojatno indijskog podrijetla, koju je i kineski dvor poznavao. Izvodi je instrumentalni ansambl (duhački instrumenti, instrumenti sa žicama, udaraljke), najčešće na otvorenom, gdje se na poseban način usklađuje s ljepotom prirode i njenim šumovima i zvucima. *No* je scensko djelo, sa zborovima, donekle srodno starogrčkoj tragediji. U njemu je bilo pjesama, plesova i recitativa. Od instrumenata upotrebljavala se samo flauta. Novijeg su podrijetla kraće pjesme *ha-uta* ili *ko-uta*, što ih ponajviše pjevaju gejše. Mnogo su opsežniji *naga-uta* za glas i instrumente. Među japanskim instrumentima ističu se, uz brojne varijante, *biva* s hvataljkom, srodan lutnji, popularni *šamizen*, kineskog podrijetla, s dugačkom hvataljkom i tri žice,

koto, tip velike kitare s 13 svilenih navoštenih žica, i *šakuhači*, flauta iz bambusove trske.

Indija. I muzika Indije očituje obilježja karakteristična za države klasnog društvenog ustrojstva u okviru starih istočnih civilizacija. Podjednak stupanj razvoja uvjetovao je niz srodnih pojava; od magične moći koja se pripisuje muzici i njenog božanskog podrijetla do oštre granice koja dijeli kulturu vladajuće klase od naroda. Ta je granica to jače naglašena što se zamjećuje i u oblasti religije i jezika, a i drugdje (npr. u kazalištu). Čuveni indijski spjev *Ramajana* opisuje raskoš dvorskog života, u kojoj je muzika obilno zastupana, ali zna i za muziku naroda, za muzičke priredbe u kojima pjevači, plesači i čarobnjaci uz pratnju brojnih instrumenata usred ulice privlače prolaznike.

No uza sve srodnosti općeg značenja s ostalim muzičkim kulturama Istoka, indijska muzika ima posebnu fizionomiju, po kojoj se znatno razlikuje od drugih. Usporedimo li maločas navedeni kineski napjev s ovim indijskim



bit će nam razlike smjesta očite. Nasuprot dosljednoj pentatonici, dijatonici i ukalupljenosti ritma kineske melodije, u indijskom napjevu susrećemo ljestvicu šireg opsega, tragove kromatike, slobodniju osnovu ritmičkog i formalnog toka.

Indijska muzička teorija dijeli oktavu u 22 dijela nazvana *sruti*; oni predstavljaju intervale od otprilike 1/4 tona i ne smatraju se primarnom građom za sastav ljestvica, već najmanjom akustičkom jedinicom koju sluh može razlikovati. Za tvorbu čiste kvinte potrebno je 13, a za kvartu devet srutija. Od davnih vremena postoji u Indiji ljestvica od sedam tonova, u kojoj svaki ima svoje ime, ali ga ne upotrebljavaju u punom obliku, već uzimaju samo njegov prvi slog (slično je, tisuću godina kasnije, postupio Guido Aretinski uvodeći solmizaciju). Ljestvica sa sedam tonova bilo je 28. Izostavljanjem jednog tona mogao se proizvesti niz novih heksatoničkih, šestostupačnih ljestvica, a izostavljanjem dvaju tonova nastajali su dalji nizovi pentatoničkih ljestvica.

U muzičkoj praksi Indije znatne su razlike postojale između duhovne muzike i svjetovne, što je i dovelo do razgraničenja općih tipova jednog i drugog muzičkog roda. Duhovni napjevi označivali su se općim nazivom *saman*, a svjetovne su nazivali *raga*. Razlika je među njima već u samom značenju njihovih naziva: saman znači smirenost, a raga strastvenost, uzbuđenost. Duhovni napjevi temelje se na tekstovima četiriju knjiga *Veda*, a po svojoj melodičkoj strukturi su mirni, polagani, dostojanstveni. Posebni ogra-

nak melodija u kultu zasnivao se na recitiranju, koje ima dodirnih tačaka sa starohebrejskim i gregorijanskim psalmodiranjem. Što se tiče raga, one predstavljaju već poznatu nam pojavu temeljnih, stalnih melodičkih obrazaca, koje umjetnik varira i obogaćuje ornamentiranjem. Ali rage su i modeli određene čuvstvene sadržajnosti. U njima su očite i veze muzike s etosom, a i s izvanmuzičkom stvarnošću i simbolikom brojeva. Rage su se pjevale uvijek u unaprijed utvrđeno vrijeme. Mnoge su se morale pjevati samo u određene satove, ni prije ni kasnije.

Ljestvice i tonovi stoje u stalnom odnosu s klasnim ustrojstvom društva, kao i s bojama. Oni stupnjevi ljestvice koji su od susjednih odijeljeni razmacima od četiri srutija odgovaraju prvoj kasti, tj. brahmanima; ako je među njima razmak od tri srutija, odgovaraju drugoj kasti, ratničkoj; rastavljaju li ih samo dva srutija, odgovaraju kasti parija. Nadalje, svaki je stupanj u ljestvici simbol određene boje.

Indijci imaju i bogat instrumentarij. Udaraljke su zastupane raznim vrstama kastanjeta, gonga, zvonaca, bubnjeva, timpana (*nagara* je vrsta timpana iz gline); u duhačke instrumente spadaju raznovrsne frule, oboe, gajde, trublje, rogovi. Velik je broj i žičanih instrumenata, kojima u indijskoj muzici pripada prvenstvo. Najznačajnija je među njima svakako *vina*. Nju spominju još sanskrtski tekstovi, a i danas je upotrebljavaju u više različitih tipova (sjeverna i južna vina). Taj se instrument sastoji od dugoljaste cijevi koja je s oba kraja pričvršćena uz prazne bundeve-rezonatore. Duž cijevi je napeto nekoliko žica, koje se pritiskanjem, pomoću prstiju (kao na gitari), skraćuju i produljuju, čime nastaju viši i dublji tonovi. U početku XI st. n. e. pojavili su se u Indiji i gudački instrumenti (već zaboravljeni *ravanastra*, pa i danas široko rasprostranjeni *sarangi*, u kojemu neki muzikolozi naslućuju prauzor evropske viole d'amore).

I Indija je bila izložena brojnim utjecajima: helenističkim i islamskim. Ona se protiv njih borila tražeći put kroz obnavljanje vlastitih vrijednosti iz prošlosti. Indijska filozofija gledala je u muzici najsigurniji put k posvemašnjem spajanju s Brahmom, početkom i sjedištem života.

Palestina. I u drevnoj Judeji — zemlji u kojoj se religija dematerijalizira, spiritualizira, jer se temelji na vjerovanju u postojanje jednog jedinog, nevidljivog vrhovnog bića kojemu je sve podložno — igrala je muzika vrlo značajnu ulogu, kako u hramu tako i u ratu i raznolikim svečanim zgodama. Uz tragove umjetničke kulture u prvobitnoj zajednici, a vjerojatno i pod utjecajem drugih kultura Istoka, bogoslužje je nosilo očit sinkretički karakter: svećenici su pjevali i plesali. No posebno društveno ustrojstvo rodovskog tipa u staroj Judeji nije dugo vremena poznavalo stalež profesionalnih svećenika, pa ni muzičara. Prinošenje žrtve vršio je svaki Izraelićanin za sebe. Kasnije, u prijelazu na prvo tisućljeće prije naše ere, kad se na teritoriju Judeje razvila i učvrstila klasna država, izvršila se centralizacija kulta, a kraljevi su ujedno postali i vrhovni svećenici. Tada se izgradio veličanstveni obrednik uz neviđeno dotad sudjelovanje golemog profesionalnog kolektiva: 4000 levita pripadalo je tijelu muzičara; oni su se dijelili u 24 skupine pod vodstvom dvanaestorice upravljača. Nastali su tada i znatni instrumentalni sastavi. Prigodom posvete Salamunova hrama u Jeruzalemu sudjelovalo je 120 svećenika s trubljama. Instrumentarij se osobito obogatio kad je, nakon vjenčanja

Salamunova s kćerkom jednog egipatskog faraona, mnogo egipatskih instrumenata doneseno u Judeju.

Kakvi su bili glavni starohebrejski instrumenti? Davidov 150. psalam spominje ih čitav niz, ali samo po imenu; likovni umjetnici nisu ih smjeli prikazivati (kao ni ostale predmete koji su pripadali bogoslužju). Stoga su suvremeni muzikolozi (među njima osobito C. Sachs) tek proučavanjem numizmatičkog materijala, reljefa na rimskim građevinama i podesnih tekstova mogli ustanoviti da su stari Izraelićani poznavali mnoge udaraljke, među njima vrstu činela *celcelim* (to je bilo i ime za kastanjete), sistre, bubnjiće. Glavni duhački instrumenti bijahu flaute, oboe (također i dvostruke), rogovi (*šofar* se i u naše vrijeme upotrebljava u sinagogama), trublje (srebrne, *hasosra*). Od žičanih instrumenata spominju se male harfe, lire i lutnje.

Obilježjima starohebrejske muzike (koju je osobito temeljito proučio D. Z. Idelsohn) pripadaju: strogo jednoglasje vokalnog tipa i podrijetla, poštovanje poznatih nam već melodičkih prauzora, koji se na improvizacijskoj osnovi obogaćuju raskošnim ornamentiranjem, i podjela na psalmodijsko recitiranje i ritmički slobodnije napjeve, često himničkog karaktera. Melodije se kreću u okviru tetrakorda, ili u granicama dvaju tetrakorda povezanih zajedno. Najstariji napjevi izgrađeni su na pentatonici.

U muzici bogoslužja istaknuta je bila tehnika tzv. *responzorijalnog pjevanja*, koje je preuzela i kršćanska liturgija, a sastojalo se u izmjeničnom nastupanju pjevača solista i zbora, koji ponavlja cijeli solistov napjev ili samo njegov završni dio.

Tragovi hebrejske muzike zamjetljivi su u nekim gregorijanskim napjevima što je i razumljivo. Prvi su kršćani potjecali iz židovskih redova, pa je tim putem mnogi starohebrejski napjev nastavio svoj život u sklopu starokršćanske melodike.

III

MUZIČKA KULTURA ANTIKE

GRČKA I RIM

Uvod. Na južnom dijelu Balkanskog poluotoka razvila se u toku vjekova neobično značajna kultura, koja po svojim umjetničkim rezultatima nadvisuje sve što su mogli ostvariti umjetnički napori starih istočnih civilizacija. Veličanstveno duhovno stvaralaštvo Grčke, u kojemu se tako značajno upotpunjuju snaga mašte i odraz realnosti, predstavlja vrhunac do kojega je u izgradnji umjetničkih dobara stigla jedna država robovlasničkog tipa.

Grčka arhitektura, kiparstvo i slikarstvo veoma su dobro poznati i proučeni zahvaljujući velikom broju umjetničkih spomenika koji su se do danas sačuvali. Na žalost, ostataka praktičkog muziciranja u Grčkoj nema ni izdaleka toliko. Ipak, o grčkoj muzici možemo govoriti znatno više nego o muzičkoj kulturi država starog Istoka, u prvom redu zbog velikog broja podataka koji se nalaze u brojnim sačuvanim raspravama grčkih muzičkih teoretičara i filozofa. Uz to dade se izvesti i mnogo zaključaka proučavajući pomoćne izvore — likovna i književna djela.

Muzika starih Grka nije sasvim samonikla, autohtona, jer se razvila na elementima koje su Grci preuzeli s kretsko-mikenskog i maloazijskog područja. Ali oni su ih dalje razvili i usavršili i našli vlastiti izvorni umjetnički jezik i u muzičkoj umjetnosti.

U javnom i privatnom životu starih Grka imala je muzika krupnu ulogu. Nema nijednog važnijeg čina u njemu a da nije bio popraćen muzikom. Vjenčanja, pogrebi, poljski radovi, vjerski obredi (žrtve, zajedničke molitve), sve se to vršilo u uskoj vezi s muzikom. Muzika je osobito obogaćivala velike javne svečanosti, igre, natjecanja. Povratak atleta pobjednika bio je također povod za muzičke zborne manifestacije.

Cvat muzike u staroj Grčkoj očito je rezultat smisla i ljubavi za tonsku umjetnost postignutih odgojem. I doista, ne samo što su Grci, prenoseći mnoge svagdašnje, osobito teže poslove na robove, imali više vremenske mogućnosti da se bave umjetnošću, pa tako i muzikom, nego su muzici u odgoju omladine namjenjivali i posebnu funkciju, koja je široko obuhvaćala socijalno i političko područje. Poput orijentalnih naroda, i Grci su muziku promatrali i prosuđivali s etičkog stajališta, nastojeći da ustanove koliko im ona donosi dobra a koliko zla. U tome su znatno nadvisili svoje prethodnike, izgradivši čitav sustav moralne valjanosti ili štetnosti pojedinih napjeva,

odnosno ljestvica na kojima su izgrađeni. Grci su čvrsto vjerovali da u muzici leži sugestivna moć kojoj čovjek mora podleći. Ta će moć u njemu razvijati odlučnost, muževnost, hrabrost, radinost, ali ga može i nagnati na lijenost, mekoputnost, mlitavost. Omladina mora učiti muziku, i to dobru muziku. Takvo naziranje kulminira u poznatoj izreci velikog grčkog filozofa Platona: »Što je u državi bolja muzika, bolja će biti i država!« Muzika ne smije, dakle, služiti pukoj zabavi; njen će cilj biti skladno usavršavanje duhovnog života čovjekova, stišavanje i smirivanje strasti i zlih pobuda. Muzička je umjetnost uživala u Grčkoj velik ugled, veći nego ostale umjetnosti. Kad se za nekog govorilo da je *musikos*, to je značilo da on ne samo razumije jezik muzike već i da je obrazovan.

Kao i u muzici civilizacijâ starog Istoka, tako i u grčkoj susrećemo melodičke prauzore, tzv. *nomose*, kojima se pripisivalo božansko podrijetlo. Grci su uopće muziku smatrali darom bogova; prvi muzičari koji se spominju — Amfion, Orfej, Linos, Marsija — legendarne su ličnosti. U grčkoj mitologiji muzika poprima nadljudsku moć, kroti zvijeri i podiže gradske zidine. Muzika je, uostalom, kod Grka jedina umjetnost kojoj ime potječe od božanstva (muza).

U prikazu obilježja grčke muzike ogledat ćemo najprije instrumentarij starih Grka, zatim forme njihova muziciranja, pa osnove muzičke teorije i teoretičare; na kraju ćemo u kratkim crtama prikazati povijesni razvoj grčke muzike.

Instrumentarij. Glavni i najpopularniji grčki instrumenti, kojih je sudjelovanje u muzičkoj praksi u mnogo čemu utjecalo i na stvaranje muzičkih oblika, bili su lira (kitara) i aulos.

Lira i njoj srodna *kitara* žičani su instrumenti. Žice su im okomito položene i donjim dijelom pričvršćene uz rezonator, koji se kod lire obično sastojao od kornjačine kore a kod kitare od drvene kutije. Žice su bile jednako dugačke; svaka je od njih mogla proizvoditi samo jedan ton, čija je visina zavisila o debljini i napetosti žice. Pri sviranju ovi su se instrumenti držali u okomitu položaju, a svirači su dodirivali žice izravno prstima, ili pomoću trzalice (tzv. plektron), ili na oba načina u isti mah, osobito u solističkim nastupima kitare; tada bi izvodilac desnom rukom trzao žice i trzalicom izvodio napjev, dok bi ga prstima lijeve ruke pratio. Broj žica na liri, odnosno kitari, mijenjao se u toku vremena. U početku ih je bilo sedam, zatim osam, a u V st. pr. n. e. popeo se taj broj na jedanaest, kojima su kod koncertne kitare potkraj tog stoljeća ili u početku slijedećeg dodali jednu žicu ispod najdublje i tri iznad najviše, tako da ih je bilo svega petnaest. Zabilježene su i kitare sa 16, čak i sa 18 žica. No bilo je u to vrijeme i instrumenata skromnijeg opsega (8—9 žica).

Lira, odnosno kitara, usko povezana uz Apolonov kult (Apolona su često opisivali i prikazivali s lirom ili kitarom u ruci), najrasprostranjeniji je grčki instrument; lira kao kućno, diletantsko glazbalo, a kitara kao instrument javnih, koncertnih nastupa. Učenje lire bilo je obvezatno u odgoju omladine, osobito u Ateni.

Nasuprot kitari, Apolonovu instrumentu vedrine i duševne ravnoteže, stajao je *aulos*, dionizijski instrument uzbuđenja i strasti. To duhačko glazbalo orijentalnog podrijetla, nalik na našu obou, sastojalo se od cijevi snabdjevene rupicama i otvorene na donjem kraju. Na gornjem kraju aulos je imao dvostruki jezičak, koji je pokretao sviračev dah, proizvodeći na taj način zvukove kojih je visina ovisila o zatvaranju i otvaranju pojedinih rupica. Aulos su izrađivali od trske, šimšira,

obične ili slonove kosti, ali nikada od kovine. Klasični se aulos zapravo sastojao od dvije potpuno odijeljene cijevi iste ili različite duljine (diaulos), koje je svirač istovremeno držao u ustima. Vjerojatno je istodobna svirka na dvostrukom aulosu proizvodila kakvu vrstu heterofonije. Na desnom, dubljem aulosu izvodila se melodija, a na lijevom, višem, pratnja, koja se mogla sastojati i od ponavljanja jednog te istog tona (bordun). Poput žica na kitari, i rupice su na aulosu postajale sve brojnije: od četiri, njihov se broj povećao na dvanaest, pa na petnaest. Postepeno se i mehanizam ovog instrumenta usavršavao; tzv. kromatički aulos omogućivao je veliko bogatstvo moduliranja.

Grčka umjetnost: žene muziciraju

Iako je Platon u svojoj etičkoj strogosti htio ukloniti dionizijsku muziku a s njom i aulos[4], ipak je u životu starih Grka tom instrumentu pripadala značajna uloga. Aulosom, samim ili zajedno s pjevanjem, pa i s kitarom, služili su se u većini vjerskih obreda, pa prema tome i u ditirambu i njegovu nasljedniku — drami. Aulos su upotrebljavali na gozbama, u vježbalištu; on je pratio vojnički korak, i pokrete veslača. Slavne su bile škole auleta iz Argosa i Tebe. Nakon pojave kršćanstva aulos se sve manje upotrebljava. Od V st. n. e. ne nalazimo mu više traga u muzičkoj praksi.

Uz liru i kitaru poznavali su Grci i druge instrumente sa žicama: harfe (psalterione) stranog podrijetla, među kojima veliku egipatsku harfu *sambuka* u obliku polumjeseca, i lutnje. Jednožičani monokord služio je prvenstveno za akustičke pokuse.

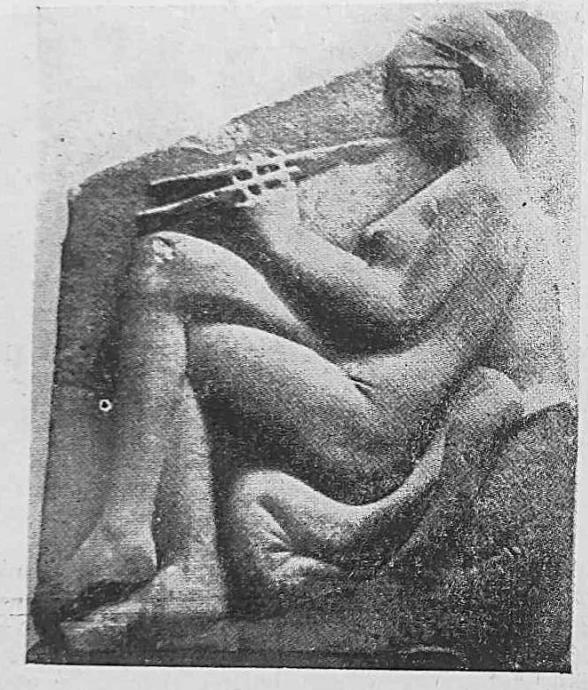
Među duhačkim instrumentima isticala se flauta, nazvana *monokalamna* (jednocijevna) *siringa* (syrinx). *Polikalamna siringa* ili Panova frula sastojala se od niza povezanih cijevi nejednake duljine. To je prauzor potonje usne harmonike. Grci su upotrebljavali i trublje. Među udaraljkama nalazimo kastanjete, bubnjiće, cimbale (činele).

Starogrčka muzika poznavala je svakako i zanimljive kolorističke efekte, koji su proizlazili iz zajedničkog muziciranja raznih tipova instrumenata.

[4] Platon se pozivao na mit prikazan na jednoj skulpturi iz V st. Na njoj Atena, izumiteljica aulosa, odbacuje taj instrument i udara satira Marsiasa koji ga je prisvojio. Aristotel će međutim sasvim isključiti aulos iz svog nastavnog plana.

Oblici grčke muzike. Radi lakše preglednosti umjesno je podijeliti grčke muzičke oblike u skupine, pri čemu nam uloga instrumenta može donekle poslužiti kao ishodište.

Prvoj, najstarijoj i najdostojanstvenijoj skupini, koja se označivala skupnim nazivom *kitarodija (lirodija),* pripadalo je solo-pjevanje uz kitaru. Pjevač je sam sebe pratio na kitari velikog, lezbijskog (azijskog) tipa, izvodeći pratnju prstima lijeve ruke. U stankama bi trzalicom odsvirao kakav inter-



Grčka umjetnost: žena svira u dvostruki aulos

ludij, i to desnom rukom. Kitarodi su izvodili odlomke iz epopeja, uvodeći ih preludijem (proemij); no glavna tačka kitarodičkih nastupa bio je nomos, posvećen Apolonu i sastavljen iz nekoliko dijelova. Takav je nomos postajao i predmetom raznih natjecanja. Ostalim kitarodičkim vrstama pripadale su pjesme raznolika sadržaja, ljubavne, političke, satiričke, napitnice.

Aulodija je obuhvaćala pjevanje uz aulos, pri čemu su, dakako, bila potrebna dva izvodioca. Nije uživala onolik ugled kao kitarodija.

Posebnu skupinu tvorila je čista instrumentalna muzika, u kojoj su glavnu riječ vodili također kitara i aulos; tako je nastala *kitaristika,* odnosno *auletika.* U solističkim instrumentalnim nastupima muziciranje na aulosu bilo je mnogo više cijenjeno od onoga na kitari. Auleti su imali bogat repertoar, a središnja je njihova forma čuveni *pitijski nomos* što ga je u delfijske igre uveo glasoviti aulet Sakadas (587. pr. n. e.). To je već pokušaj programnog stvaranja, iako veoma naivan i primitivan: jedan jedini aulos morao je opisati borbu Apolona sa zmajem Pitosom, pridržavajući se unaprijed utvrđena redo-

slijeda pojedinih tačaka, u kojima je trebalo prikazati uvodno raspoloženje, Apolonov izazov zmaja, njihovu borbu (valjalo je oponašati jeku trubalja i škripanje zmajevih zuba!), Apolonovu pobjedu i njegove pobjedničke pjesme.

Uz solističke nastupe aulosa postojalo je i zajedničko muziciranje dvaju aulosa.

Skromnija od auletike, i po ugledu i po raznovrsnosti repertoara, bijaše kitaristika. U solističkoj svirci kitare čini se da je sva umjetnikova pažnja usmjerena što vještijem ornamentiranju.

Mješovite vrste instrumentalne muzike tvorili su skupni nastupi aulosa i kitare.

Odijeljenu skupinu sačinjavaju forme zborne muzike, koja je u muzičkoj praksi od davnine postojala, ali je tek u VII st. pr. n. e. dosegla znatnu razinu. Nastupe zbora pratila je kitara, aulos ili oba instrumenta zajedno. Zbor nije bio veoma velik. Obično je okupljao 15—30 pjevača. Pjevalo se stalno unisono ili u oktavama. Zborovi su nastupali u raznim prilikama, pa su se u toku vremena izgradili brojni zborni oblici, od kojih su najvažniji: *tren,* prastaro pjevanje povezano s pretklasnom magijom, koje se postepeno pretvorilo u žalopojku, oplakivanje, i postalo stalnim elementom pogrebnog obrednika (u *Ilijadi* Andromaha, Hekuba i Helena pjevaju tren nakon Hektorove smrti). Tren nije pratila kitara, već aulos. Nasuprot trenu, *pean* bijaše pjesma radosti, obično posvećena Apolonu. Nekada je pjevala o zdravlju, a kasnije o sreći uopće, o dobru koje se očekivalo od bogova, o pobjedi koju su zazivali u doba ratnih pohoda. Peana je bilo svjetovnih i vjerskih. *Ditiramb* je bio posvećen Dionizu, božanstvu vinove loze. Pjevali su ga o proljeću, uz sudjelovanje pedesetorice pjevača i plesača koji su kružili oko Dionizova oltara preobučeni u satire (tj. u kozje kože). Iz ditiramba se u toku vremena razvila tragedija, u kojoj se tipično ditirambsko kruženje i dalje zadržalo. Ditiramb je bio praćen diaulosom. Od ostalih zbornih vrsta značajnije su razne *himne,* svečane i ozbiljne, upućene bogovima, pa *skolion* (stolna popijevka, napitnica), *enkomij* (pohvalnica), *epinikij* (trijumfalna oda u počast pobjednika na svečanim javnim igrama), *hiporhema* (poskočnica pantomimskog karaktera), *partenija* (pjesma ženâ u slavu Artemide), *himenej* (svadbena pjesma uz pratnju aulosa), *epitalamij* (vrsta podoknice koja se pjeva pred ložnicom mladenaca).

Grci su poznavali i neke vrste melodramu (u današnjem smislu riječi), tj. deklamiranje teksta uz instrumentalnu pratnju.

Preostaje nam još da ogledamo oblik i značaj vrhovne umjetničke, književno-muzičke forme, starogrčke tragedije.

Tragedija. Ova krupna sintetička umjetnička forma javlja se u Grčkoj tek u sredini VI st. pr. n. e. Možda bi to razmjerno kasno pojavljivanje moglo izazvati i čuđenje kad se zna da su elementi drame — udruživanje riječi, tona, pokreta (mimike) i dekora — već davno postojali u kulturi čovječanstva. Međutim, starogrčka tragedija nije se pojavila na osnovi prvobitnog ujedinjavanja dramskih elemenata, tako karakterističnog za civilizacije Istoka. Ti su se elementi u toku razvoja grčke kulture najprije izdvojili iz cjeline i pošli zasebnim putovima, izgradivši značajne zasebne rodove eposa, zborne i solističke lirike i čiste instrumentalne muzike. Tek zatim, na jednoj višoj razvojnoj etapi, uslijedila je ponovna sinteza tih elemenata, ponovno njihovo ujedinjavanje, pri čemu je obilne koristi donijela primjena postignutih rezultata i stečenih iskustava u doba zasebnog razvijanja svakog dramskog elementa.

Prije smo naveli da se tragedija u Grčkoj razvila iz ditiramba (koji je i dalje ostao u životu i postojao uz već razvijeni dramski rod). U svojoj prvobitnoj formi ditiramb se sastojao od pjevanja zbora, koje je uvodio solist (korifej). Kako smo

maločas prikazali, članovi zbora kružili su oko Dionizova oltara obučeni u kozje, jareće kože.[5] Sudjelovali su i svirači s aulosom i bubnjem. Kasnije se solistova uloga proširila, poprimivši izvjesna epska obilježja (pričanja o zgodama iz Dionizova života). A razvijala se i uloga zbornih pjevača-plesača, pretežno na lirskoj osnovi. U izvjesnom momentu, u Atici, uveo je Tespis u ditiramb i glumca. Time su se našli na okupu svi značajni elementi drame. Prošireni i obogaćeni ditiramb promijenio je postepeno i mjesto svoje izvedbe; s trga je prešao u poseban, ograđeni ali nepokriveni amfiteatralni prostor, u kazalište. Ali tada ga više i ne možemo zvati ditirambom.

Cvat grčke tragedije vezan je s cvatom ekonomskog stanja, kulture i umjetnosti u Ateni, koja je u V st. doživjela vrhunac svog stvaralaštva na svakom području. Peto stoljeće je za Atenu doba Perikla, Fidije, izgradnje Partenona i djelatnosti velikih tragičara Eshila, Sofokla i Euripida.

U proljeće, u danima kad su brojni saveznici Atene donosili svoje doprinose — ne zaboravimo da se prikazivanje tragedije pretvaralo donekle i u politički akt — upriličavale su se dionizijske svečanosti, u kojima je sudjelovao čitav grad (razumije se, osim robova). Prvih dana održavali su se nastupi zborova, organizirala se povorka i nosila Dionizova slika kroz grad, a onda se obavila žrtva i kip boga prenio u kazalište, koje je moglo primiti i do 20.000 gledalaca, a sastojalo se iz okruglog *orkestra*[6] na kojemu se nalazio zbor, pozornice (bez zavjese), koja je stajala iza orkestra, sučelice gledaocima, i amfiteatralno položenih redova kamenih klupa.[7] U kazalištu se prvog dana najavljivalo koje će se dramske priredbe izvoditi kroz naredna četiri dana (toliko su dramske predstave trajale). Najbolji glumci i djela dobivali su nagrade. Gledaoci, u svečanim odijelima, nisu se ustručavali javno izricati svoje mišljenje o izvedbi. Oni su osuđivali loše glumce i ponekad tražili da se kazne fizičkim kaznama. Najbolja mjesta u kazalištu bila su rezervirana za svećenike, poslanike, zaslužne osobe i siročad boraca.

Grčki su glumci igrali s maskama na licu. Maske su se dijelile u karakterne i obične, netipske. U tragediji je bilo otprilike 28 raznih maski: šest za starce, osam za mlađe muškarce, jedanaest za žene, tri za sluge (u komediji su u početku postojale samo tri maske; kasnije ih je bilo više). U maskama mnogi vide ostatke drevnih magijskih igara i zaklinjanja iz pretklasnog razdoblja. U takve ostatke treba, po svoj prilici, uvrstiti i sandale s vrlo debelim potplatima (koturne) koje su glumci navlačili da bi izgledali viši.

Veoma značajnu ulogu imao je u tragediji zbor, koji nije imao stalan broj članova, obično od 12 do 15. Zbor je nastupao u međučinovima (tzv. *stasimonima;* u starogrčkom kazalištu nije bilo odmora između završetka jednog i početka slijedećeg čina); on je pjevajući komentirao tok radnje i vršio izvjesne pokrete. Nastupi zbora bili su podijeljeni u tri dijela, na što upućuju nazivi poetske strukture njihova teksta (strofa — antistrofa — epod). Katkada je, u tzv. *kommosima,* zbor sudjelovao i u samoj radnji. Instrumentalnu muziku u drami predstavljali su nastupi svirača aulosa, koji je izvodio interludije. Njemu se rijetko pridruživala kitara. Tragedija je imala pet činova i četiri međučina.

Što se tiče funkcije pojedinih glumaca, u početku je sam pjesnik igrao sve uloge. Kasnije se pojavio prvi glumac; zatim je Eshil uveo drugog, a Sofoklo trećeg. Više od trojice glumaca grčka klasična tragedija nije poznavala. Muškarci su igrali i ženske uloge.

---

[5] Na grčkom jeziku *tragos* znači jare, a *ode* pjesma. Iz tih dvaju elemenata nastala je riječ *tragedija.*

[6] Od grčkog naziva *orkestar* potječe naš današnji naziv za veći instrumentalni sastav.

[7] Najstarija kazališta bila su okrugla, sa žrtvenikom u sredini, oko kojega je kružio zbor. Poseban šator (grčki *skene,* otuda izraz *scena*) služio je za presvlačenje glumaca. Kasnije je šator zamijenila zgrada.

Muzika je u tragediji bila bogato zastupana. Čitava se tragedija od početka do kraja, doduše, nije pjevala, ali i u dijalogiziranim odlomcima nije vladao čisti govor, već izvjesno recitiranje, uz pratnju aulosa ili bez nje. Redovito je pjesnik tragedije bio i njezin kompozitor.

Usporedimo li sa sadržajne strane starogrčko kazalište s modernim evropskim, uočit ćemo krupne razlike. U prvom redu, ljubav prema drugom spolu, taj temeljni pokretač dramske radnje u modernom kazalištu, ne dolazi mnogo do izražaja u antičkoj tragediji. Vjerojatno je to povezano s ondašnjim socijalnim položajem žene, koji ni izdaleka nije nalik na položaj žene i njezinu ulogu u društvu novijih vremena. Grcima je kazalište služilo za rješavanje drugih problema. Pozornica je za njih u prvom redu poprište, na kojem se odigrava borba čovjeka protiv nevidljivih sila, protiv bogova, protiv onoga što su Grci, na tom stupnju svog historijskog razvoja, ne zavladavši spoljašnjim svijetom, morali nazivati sudbinom (Mojre), krutom i neumoljivom. Pjesnik-kompozitor prikazivao je zgode tog nejednakog sukoba, objašnjavao njegove posljedice i tražio pravedno rješenje. Grčka je tragedija postajala izvorom moralne pouke, duboke etičnosti; suosjećanje gledalaca i glumaca donosilo je jednima i drugima očišćenje, *katarzu,* oslobođenje od afekata, mana i loših sklonosti pjesnikovih junaka.

Eshil, Sofoklo i Euripid, najveća imena grčke tragedije, doveli su grčko kazalište do vrhunca; u velikom V stoljeću oni su obilježili njegov razvojni put izvornim doprinosima temeljnoj koncepciji drame, u kojoj je postepeno pojedinac svojim ličnim bolima i radostima sve više ulazio u središte pažnje, istiskujući sve jače zborni kolektiv.

Uz tragediju razvijala se i komedija, u kojem se području osobito istakao Aristofan. Komedija je također potekla iz dionizijskih svečanosti, i to iz onog njihovog dijela koji se sastojao od gozbe i, u vezi s njom, pjevanja, plesa, lakrdijanja. Otuda se razvila komedija u obliku dijalogizirane satire s pjevanjem i plesnim tačkama.

Grčka je tragedija neobično značajna pojava ne samo u razvoju grčke kulture već i kulture čitavog čovječanstva. Njen sintetički karakter, ujedinjavanje tona, riječi i glume, oplodit će evropsku muziku nakon niza vjekova. Na izmaku renesanse i na vratima baroka u Firenci će nastati opera, koja će od samog početka crpsti sadržajnu tematiku iz grčke mitologije. Gotovo dva stoljeća kasnije Gluck će reformirati operu, izgrađujući njezinu obnovu na veličini, čovječnosti i dostojanstvenosti antičkog teatra. U XIX st. novi veliki obnovitelj opere Richard Wagner opet će se obratiti grčkoj tragediji i uzeti je za ishodnu tačku svojih nazora. Grčki mit tvorit će riznicu iz koje će se libretistika evropske opere kroz duge decenije napajati.

Osnove grčke muzičke teorije. Obilježujući odnose među tonovima, Grci su intervale dijelili u kosonantne i disonantne. Konsonantnima su pripadale kvarta, kvinta i oktava. Sve ostale smatrali su disonantnima.

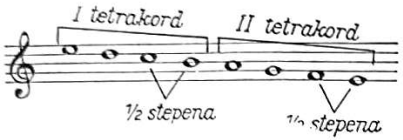
Iako razne činjenice govore u prilog mišljenju da su Grci u doba početaka svoje muzičke kulture poznavali pentatoničku ljestvicu i imali melodiku pentatoničkog tipa, temelj njihove melodičke misli je tetrakord, niz od četiri tona, od kojih prvi i posljednji stoje u intervalu kvarte. Tetrakord je primarni element, osnovna ćelija iz koje su nastale grčke ljestvice. Tetrakord se nazivao *sistemom,* i to jednostavnim. Oktava se nazivala *dvostrukim sistemom,* što je razumljivo, jer je nastajala udruživanjem dvaju tetrakorda.

Vrstu tetrakorda i njegovu izrazitost, a po tome i vrstu i izrazitost ljestvice, određuje odnos među sastavnim dijelovima tetrakorda, ili, da budemo

još tačniji, određuje ih položaj polustepena u tetrakordu. Tako će se, npr., u nizu *e-d-c-h* polustepen nalaziti na kraju, u nizu *d-c-h-a* u sredini, a u nizu *c-h-a-g* na početku. Tetrakordi i ljestvice mogli su biti silazni i uzlazni.[8]

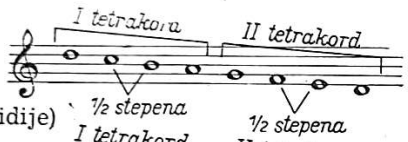
Ljestvice su nastajale spajanjem dvaju srodnih tetrakorda. Glavne su bile: dorska

10.



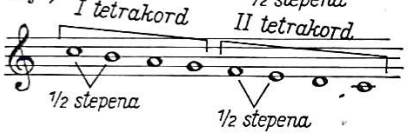
kojoj u cjelokupnom grčkom muzičkom sustavu pripada središnje mjesto, osobito s obzirom na njezina etička obilježja, zatim frigijska (podrijetlom iz maloazijske pokrajine Frigije)

11.



i lidijska (iz maloazijske Lidije)

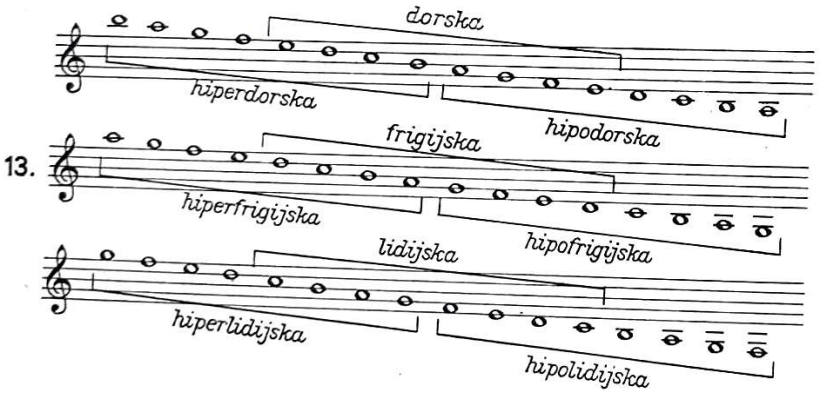
12.



Ostale ljestvice nastajale su posebnim postupkom, koji se sastojao u tome što se gornji tetrakord u svakoj od navedenih triju ljestvica prebacivao ispod donjeg. Nove ljestvice zadržavale su ime one ljestvice iz koje su potekle, ali se tom imenu dodavala čestica *hipo*. A moglo se poći i obratnim putem, te prebaciti u dorskoj, odnosno lidijskoj i frigijskoj ljestvici, donji tetrakord nad gornji, čime su se dobivale tzv. *hiper*-ljestvice.

Evo prikaza navedenih prijelaza iz glavnih ljestvica u izvedene:

13.



[8] Mnogi muzikolozi koji su se temeljitije bavili starogrčkom muzikom smatraju da su starogrčke ljestvice bile isključivo silazne. Međutim, naš zemljak M. Dabo-Peranić pokušao je u svojoj doktorskoj disertaciji koju je obranio na pariškoj Sorbonni (*Les harmonies grecques classiques, ces inconnues*, Paris, 1959) dokazati suprotno. Služeći se citatima iz rasprava starogrčkih teoretičara, on je prvi ozbiljno pokolebao tradicionalno mišljenje o silaznosti grčkih ljestvica. Dabo-Peranić je nadalje osporio i tačnost nazivlja starogrčkih ljestvica u odnosu na njihov opseg. On iznosi prilično uvjerljive argumente u korist svoje tvrdnje da je u staroj Grčkoj dorska ljestvica počinjala tonom *d*, frigijska tonom *e*, a lidijska tonom *f*, što bi u stvari značilo da se srednjovjekovno nazivlje ljestvica starocrkvenih tonaliteta podudara sa starogrčkim nazivljem ljestvica.

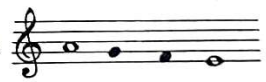
Svih ljestvica — originalnih i izvedenih — bilo je devet. Ali njihov se broj stvarno svodio na sedam, jer su neke imale potpuno isti raspored stepena i polustepena (hipodorska i hiperfrigijska, te hipofrigijska i hiperlidijska). Neke od izvedenih ljestvica imale su i posebna imena: hiperdorska se nazivala miksolidijskom, hipodorska eolskom, hipofrigijska jonskom (ili jastijskom), a hiperfrigijska lokrijskom. Ljestvice su se mogle stvarati i ponešto drukčijim spajanjem tetrakorda, tj. tako da tetrakordi ne budu odijeljeni, već da posljednji ton jednog tetrakorda bude istodobno i prvi ton slijedećeg. Takva ljestvica, dabome, ne može imati osam, već sedam tonova.

Melodije izgrađene na pojedinim ljestvicama imale su posebnu izražajnost, koja je ovisila o odnosu među tonovima u dotičnoj ljestvici. Na toj izražajnosti temeljilo se pozitivno ili negativno odnošenje prema melodijama, pa tu treba tražiti temelje spomenutog grčkog etosa u muzici: Grci su, na primjer, smatrali da su dorski napjevi muževni, ozbiljni, veličanstveni, odgojni, podesni za ostvarenje pune duhovne ravnoteže; frigijski su izazivali uzbuđenja i strasti, a lidijski bol, dok su hipolidijski navodili na raskalašenost i mekoputnost.[9]

Ovdje bismo željeli upozoriti na okolnost da mnogi teoretičari prošlog i ovog stoljeća govore o dorskom, frigijskom, lidijskom itd. *modusu*, što nije pravilno, jer se — ističe J. Chailley u svojoj raspravi *L'imbroglio des modes* (Pariz, 1960) — kod grčkih muzičkih pisaca taj izraz nikada ne javlja, niti kod njih postoji kakav drugi izraz koji bi značio isto što i modus. Tu se, prema tome, radi o nepotrebnom presađivanju srednjovjekovnog termina na tlo grčke muzičke teorije. Kod Grka se modusu donekle približuje njihov izraz *harmonija* koji je, međutim, u Grčkoj mogao imati više značenja, od sasvim općenitog (»harmonija je — kaže A. Rivaud — ono što zbližava i drži na okupu, usprkos njihovom protivljenju, suprotne elemente od kojih su načinjene stvari«) do konkretnije muzičkog: harmonija je označavala oktavu kao spoj dvaju tetrakorda, a ponegdje je obuhvaćala i sve tetrakorde, dakle dvije oktave; katkada znači isto što i enharmonija (v. dalji tekst). Ipak, najčešće se upotrebljavao taj izraz za zbroj intervala i tonova u oktavi.

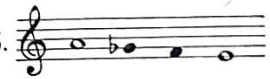
Jedna te ista ljestvica mogla je i mijenjati svoj izgled, prema tome kako se mijenjao i izgled tetrakordâ iz kojih je bila sastavljena. U tetrakordu su, samo prvi i posljednji ton bili čvrsto fiksirani i ostali nepomični. Ostala dva unutarnja tona mogla su mijenjati svoju visinu. Ta je okolnost omogućila pojavu triju različitih rodova u melodijskom oblikovanju: u *dijatonskom* rodu — koji je bio najprošireniji jer su se u njegovu okviru kretali napjevi koje su izvodili nemuzičari, dakle pripadnici širih slojeva — tetrakord je imao oblik poznat iz spomenutih ljestvica, takav je na primjer donji tetrakord dorske ljestvice:

14.



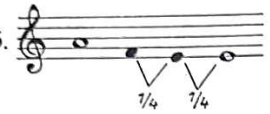
U *kromatskom* rodu mijenjala se visina drugog tona, koji se spuštao za polustepen:

15.



[9] Još je Boecije u VI st. n. e., htijući ilustrirati etičku snagu muzike navodio prastaru legendu prema kojoj je jedan pijani mladić poludio slušajući neki frigijski napjev. Izliječio ga je Pitagora, vrativši mu razum pomoću nekog drugog prikladnog napjeva.

Napcsljetku, u *enharmonijskom* rodu[10] mijenjala se visina i drugog i trećeg tona. Drugi se ton spuštao za stepen, a treći za interval manji od polustepena, otprilike za četvrt stepena:

16. 

U nekim je melodijama bilo zastupano i više rodova. Enharmonijski je rod bio, osobito u V st., neobično cijenjen i dostupan samo najistaknutijim umjetnicima. Njime su se uspješno služili auleti (od njih je i potekao), koji su djelomičnim zatvaranjem rupica na aulosu razmjerno lako izvodili četvrtstepene intervale. Etička obilježja pridavala su se i rodovima.

Okolnost da su vanjski tonovi tetrakorda bili stalni i nisu podlijegali promjenljivosti dvaju unutarnjih tonova navodi na zanimljiv zaključak. Pogledajmo ljestvicu dijatoničkog tipa:

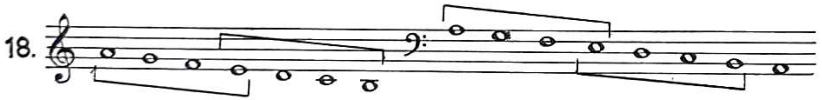
17.

Zar se ne čini kao da su Grci — iako nisu poznavali harmonijsku nauku novijih vremena — osjećali značaj glavnih stupnjeva u ljestvici: tonovi koji se u toj ljestvici nikada nisu mijenjali predstavljaju upravo I, IV i V stupanj, tj. one stupnjeve koji tvore harmonijsku okosnicu tonaliteta novijih vremena!

U ljestvici je jedan ton bio središnji (tzv. *meza*, npr. ton *a* u dorskoj ljestvici), i melodija se oko njega češće kretala nego oko ostalih.

Tonovi su nosili imena; bili su to zapravo nazivi žica na kitari, što znači da je kristalizacija ljestvica stajala u uskoj vezi s instrumentalnom praksom.

Čitav grčki tonski sistem, završen u V st., razdoblju pravog cvata antičke kulture, temeljio se na nizu od dvije oktave:

18. 

U tom »potpunom, nepromjenljivom sistemu« (sistema teleion ametabolon) središnje je mjesto pripadalo dorskoj ljestvici, kojoj je sa svake strane bio dodan po jedan neodijeljeni tetrakord. Na dnu sistema stajao je završni ton *proslambanomenos*.

U grčkoj muzici, odnosno u njezinoj uskoj vezi s riječju, nadasve je značajnu ulogu igrao ritam. Osjećaj ritma nastajao je svakako iz ravnomjerna koračanja[11] i pravilnih plesnih pokreta, ali se javljao i kao izravna posljedica utjecaja što ga je na melodijsko oblikovanje vršila metrika pjesničkog teksta. Duljina i kratkoća slogova i njihov međusobni odnos tvorio je metričku, a po tome i ritmičku okosnicu pojedinog djela. I upravo imajući pred očima tu usku povezanost riječi i tona, pri čemu je ton potencirao muzikalnost riječi

[10] U današnjoj muzičkoj teoriji također se upotrebljava izraz *enharmonija*, ali s drukčijim značenjem. Danas enharmonija označuje mogućnost da se jedan te isti ton zapiše s dvije različite note (*cis-des, fis-ges*), pri čemu promjena naziva uključuje i promjenu harmonijske funkcije toga tona.

[11] Na starogrčkim vazama mogu se naći vojnici koji marširaju uz zvukove aulosa, a Tukidid navodi kako Lakedemonjani u svojim vojnim jedinicama imaju brojne aulete koji i u jurišanju osiguravaju pravilnost koračanja, dok druga plemena idu na juriš u divljem neredu.

na osnovi pravilnog odmjenjivanja dugih i kratkih slogova, postaje jasno da su kompozitor i pjesnik bili redovito jedna te ista osoba, to više što su muzičko-ritmički elementi u samoj riječi bili tako naglašeni da se muzička dopuna sama po sebi nametala.

U grčkoj muzičkoj praksi postojala je temeljna, nedjeljiva vremenska jedinica (tzv. *hronos protos*), čije je trajanje odgovaralo trajanju kratkih slogova. Trajanje dugih slogova odgovaralo je trajanju dviju takvih jedinica. Označimo li tu primarnu, nedjeljivu vremensku jedinicu osminkom, a njezino podvostručenje četvrtinkom, obilježimo li, nadalje, kratke slogove znakom ⏑, a duge znakom — (tim su znacima i Grci bilježili trajanje od jedne, odnosno dvije vremenske jedinice), moći ćemo lako uspostaviti stvarni odnos između najčešćih grčkih metričkih stopa i muzičkih mjera:

19.

jamb	= ⏑ —	= ♪ ♩	= 1 + 2	trodijelne mjere	
trohej	= — ⏑	= ♩ ♪	= 2 + 1		
tribrah	= ⏑ ⏑ ⏑	= ♪ ♪ ♪	= 1 + 1 + 1		
daktil	= — ⏑ ⏑	= ♩ ♪ ♪	= 2 + 1 + 1	četverodijelne mjere	
anapest	= ⏑ ⏑ —	= ♪ ♪ ♩	= 1 + 1 + 2		
spondej	= — —	= ♩ ♩	= 2 + 2		

Bilo je i duljih stopa, a najkraće su, kako je iz te sheme vidljivo, imale tri jedinice. Uz ove pravilne, simetrične stope bilo je i asimetričnih. One bi odgovarale mjerama 5/8, 7/8, 10/8. Aristoksen ih je nazivao *iracionalnim stopama*, a tragovi im se svakako nalaze u folkloru raznih balkanskih naroda (kod nas npr. u Makedoniji).

Svoje melodije bilježili su Grci već u V st. posebnim sustavima notacije, koji su se sastojali iz slova jonskog i nekog starijeg alfabeta. Tonovi su se bilježili na taj način što su se slova postavljala nad tekst. Trajanje tonova, koje je, kako smo maločas rekli, potpuno ovisilo o duljini slogova, bilježilo se s posebnih pet znakova (prva dva, ⏑ i —, već smo upoznali u iznesenoj shemi). Pauze su se također bilježile posebnim znacima. Znakovi jonskog alfabeta (24) upotrebljavali su se za vokalne dionice, a ostali (15) za instrumentalne. Instrumentalna notacija bila je starija od vokalne.[12]

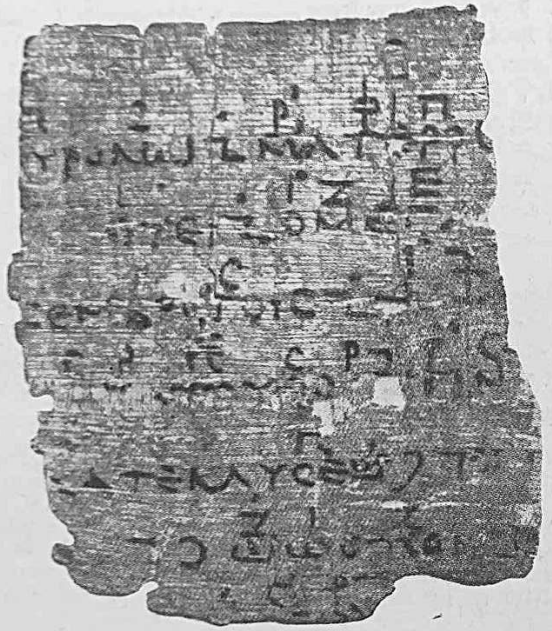
Dugo je vremena trebalo dok je uspjelo odgonetnuti pojedinosti grčke notacije. Tek 1847. njemački su muzikolozi J. F. Bellermann i K. Fortlage — potpuno neovisno jedan od drugoga — otkrili značenje grčkih notnih znakova. Neke su nejasnoće, doduše, i dalje ostale, i tek su u XX st. uglavnom otklonjene, prvenstveno zaslugama C. Sachsa.

Sačuvani ostaci grčke muzičke prakse. Proučavanje grčke muzike temelji se u mnogo čemu na podacima koji su sadržani u stručnim raspravama grčkih učenjaka. Ali važni su, doduše prilično malobrojni, i ostaci grčkog muziciranja. Najznačajniji su:

1. zborni odlomak iz Euripidova *Oresta* (iz 408. pr. n. e., otkriven u Beču 1892),
2. dvije Apolonove himne (iz sredine II st. pr. n. e., pronađene 1893. u Delfima),

[12] U upotrebi znakova ovih dviju notacija bila je razlika u tome što je u vokalnoj notaciji za svaki ton postojao posebni znak, dok su u instrumentalnoj notaciji posebni znakovi postojali samo za temeljne tonove. Kad je trebalo označiti alteriranje tih temeljnih tonova (u kromatskom i enharmonijskom rodu), postupalo se na ovaj način: slovo kojim se bilježio temeljni ton pisalo se u ležećem položaju ako je temeljni ton bio povišen za četvrt stepena, a u obrnutom položaju ako se temeljni ton povisivao za polustepen.

3. Seikilov skolion (iz I st. pr. n. e., pronađen 1883. na jednom grobu u Maloj Aziji),
4. tri himne: Muzi, Suncu i Nemezi, od kojih su dvije posljednje djelo Mezomeda s Krete (iz II st. n. e.),
5. kršćanska himna iz Oxyrhynchosa u Egiptu (iz II ili iz kraja III st. n. e., pronađena 1922),
6. četiri fragmenta na papirusu koja su se čuvala u Berlinu a predstavljaju: a) pean u čast Apolonu, b) tri retka obilježena instrumentalnom notacijom, c) odlomak koji vjerojatno potječe iz neke tragedije, d) druga tri retka s instrumentalnom notacijom.

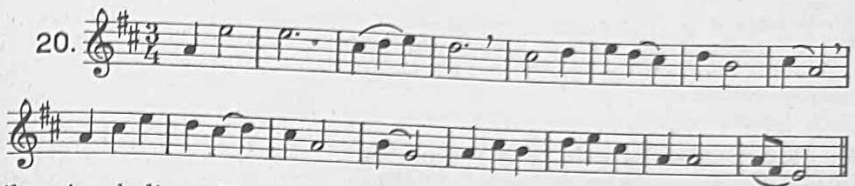


Odlomak iz Euripidova *Oresta*

Ranije se među ostacima starogrčke muzičke prakse redovito navodila i melodija za prvu Pindarovu Pitijsku odu. Danas, međutim, prevladava mišljenje da to djelo nije autentično.

Muzička sadržajnost ovih ostataka, podaci iz grčkih rasprava o muzici i obilježja muzičkog mišljenja starih civilizacija bjelodano govore o tome da Grci nisu poznavali bogatstvo mnogo kasnije zapadnoevropske harmonije i polifonije. Ali grčka muzika nije bila ni onako siromašna kako se dugo mislilo. Književni izvori spominju čak upotrebu akorda; sigurno se primjenjivala pratnja u obliku borduna (osobito na dvocijevnim instrumentima), a bilo je i heterofonije, koju Platon opisuje u svojim *Zakonima*. Govoreći o zajedničkom muziciranju glasa i lire, taj filozof spominje da se svirka na liri razlikovala od pjevanja većim intervalima, sitnijim, gušćim notnim vrijednostima i ritmičkim osobitostima.

Od navedenih ostataka grčke muzike donosimo za primjer Seikilov skolion u modernoj notaciji. Ova kratka, vrlo izrazita melodija izgrađena je u frigijskom tonalitetu:



Seikilov je skolion dijatoničan; njegova je strofičnost osnova i melodijske preglednosti, a vjerojatno su i drugi napjevi sačuvanih strofnih tekstova odavali srodnu, simetričnu preglednost i jasnoću.

Grčki muzički pisci i teoretičari. Mnogi su se grčki filozofi bavili muzikom i o njoj razmišljali. Uz njih je priličan broj učenjaka proučavao probleme muzičke teorije i rješavao ih; njihove su rasprave veoma značajni izvori za upoznavanje svih pojava s tog područja.

Jedan od najčuvenijih bio je Pitagora (VI st. pr. n. e.). On, doduše, nije ostavio muzičkih rasprava, ali podatke o njegovoj znanstvenoj djelatnosti saznajemo preko njegovih pristaša i učenika. Čini se da je prvi upotrijebio brojeve za oznaku odnosa među tonovima konsonantnih intervala. Pitagora nije mjerio titraje, već duljinu tonskog izvora, tj. žice. Primjećujući da dvostruko kraća žica daje za oktavu viši ton, označio je oktavni odnos omjerom 2 : 1. Sličnim je načinom otkrio odnos dijelova žice u kvinti (3 : 2) i kvarti (4 : 3). Ljestvicu je izvodio iz kvintnih odnosa. Pod utjecajem magijskih ostataka Pitagora je u brojevima 1, 2, 3, 4 gledao simboličke vrijednosti i dovodio ih u vezu s godišnjim dobama i stranama svijeta. Povezujući stvarno i nestvarno, realnost i vjeru, tražio je put k čistoći duše i bio je uvjeren da će ga naći uz pomoć muzike i isposničkog života. Muzika je njega i njegove učenike i štovatelje — pitagorejce — upućivala u to da Svemirom upravljaju brojevi, osobito grupa 1—4 (tzv. tetraktis). Pitagorini učenici koji su dalje razvijali njegovu nauku (Filolaj, Arhitas, Euklid, Eratosten, Didim) zvali su se *kanonici*, nasuprot *harmonicima*, koji su se okupljali oko Aristoksena. Kasniji će grčki muzički teoretičari biti mnogo realniji te će usmjeravati svoja proučavanja sve više na isključivo muzičke fenomene. Najstariji grčki muzički pisac bio je Pitagorin učenik Filolaj (VI st. pr. n. e.). Važna su njegova proučavanja pentatonike iz doba Terpandra. Odlomci njegovih djela sačuvali su se u raspravama kasnijih pisaca. Las iz Hermione, Pindarov učitelj, autor je prvog muzičko-didaktičkog djela. Veliki filozof Platon nije nijedno svoje djelo posvetio isključivo muzici, ali je tragove svojih razmišljanja o toj umjetnosti ostavio u mnogim svojim raspravama. Njegov učenik Heraklid s Ponta dalje je razvijao Platonove misli. Pisao je o razvoju muzike u Grčkoj i o pobjednicima na muzičkim natjecanjima. I mnoga zapažanja istaknutog filozofa i učenjaka Aristotela važna su za upoznavanje bitnosti helenske muzike. Aristotelov učenik Aristoksen (IV st. pr. n. e.) posvetio je jedan dio svoje plodne djelatnosti muzici i stekao golem ugled u antičkom svijetu. On je osobito uspješno razvio teoriju ritma. Aristoksen je smatrao da sud o muzičkom djelu moraju donositi sluh i čuvstvo, a ne apstraktno-matematičke formule na koje su se oslanjali pitagorejci. On nije vodio mnogo računa o sitnim ali teoretski izračunljivim razlikama među srodnim tonovima, pa ga u izvjesnom smislu možemo ubrojiti u daleke preteče temperiranog sustava. Matematičar Eratosten (III st. pr. n. e.) ostavio je mnogo podataka o grčkim instrumentima. Heron iz Aleksandrije bavio se mnogim strukama, pa i muzikom. Prema Klaudiju Ptolomeju Didim je dokazao i objasnio akustičku razliku između enharmonijskih tonova (tzv. Didimova ili sintonična koma). Aristid Kvintilijan je živio vjerojatno u I st. pr. n. e. Napisao je značajnu raspravu *Peri musikes* u tri knjige. U prvoj govori o harmonici i ritmici, u drugoj o etičkim i pedagoškim problemima, a u trećoj razmatra aritmetička i prirodoznanstvena pitanja. Oslanjajući se na radove ranijih teoretičara, Aristid se ne ograničava samo na muzičku umjetnost, već je povezuje s filozofijom. Uz njegova vlastita gledišta, u drugoj knjizi — koja se smatra jednim od najvažnijih izvora za upoznavanje starogrčke muzičke estetike — susrećemo i smjernice koje su razvijali Pitagora, Platon, Aristotel i Aristoksen. Plutarh

(I st. n. e.) ostavio je važan izvor podataka u djelu *De Musica*, rađenom prema ranijim izvorima. Bogat prikaz starogrčke muzičke teorije dao je Klaudije Ptolomej (II st. n. e.), dok je Alipije iz Aleksandrije (IV st. n. e.) obrađivao grčku notaciju.

Pregled povijesnog razvoja grčke muzike. U pradavno vrijeme razvijena je civilizacija postojala na otocima Egejskog mora i na okolnim obalama (3000—1200. pr. n. e.). Ognjište te civilizacije, iz koje će poteći i grčka, bilo je na Kreti, najvećem od tih otoka. Nju će Grci poštovati kao ishodište svoje civilizacije. Oko god. 2000. pr. n. e. pleme Ahejaca napučuje dijelove Balkanskog poluotoka; među njihovim gradovima prednjači Mikena. Ali iz neposznatih uzroka u toku vremena ahejski gradovi bivaju porušeni i opustošeni. Oko 1200 pr. n. e. novo pleme stupa na pozornicu: Dorani, koji stižu iz Ilirije. Oni dokrajčuju propast egejske civilizacije. Stoljeća se nižu, podaci o životu u to vrijeme prilično su oskudni, sve do prve Olimpijade (VIII st. pr. n. e.).

Ponešto maglovita znanja starih Grka o izvoru njihove muzike povezana su upravo uz nekadašnja razdoblja egejske povijesti iz kojih su, prema predanjima, potekli mitski muzičari grčke prethistorije — Olimp, Arion, Marsija, Orfej i mnogi drugi. Međutim, arheološka iskapanja vode nas na nešto sigurnije tlo. Na Cikladskom otočju pronađeni su mali kipovi koji predstavljaju svirače dvostrukog aulosa i trokutaste harfe. Vjerojatno potječu iz god. 3000—2000. pr. n. e. Na Kreti su pronađeni ostaci aulosa koji su po svoj prilici još stariji; učenjaci smatraju da potječu iz god. 4000. pr. n. e. Slični su ostaci otkriveni i drugdje (Cipar, Mikena, Itaka). Na južnoj obali Krete pronađen je sarkofag na kojemu su prikazani svirači lire i diaulosa. Sarkofag potječe vjerojatno iz vremena oko 1400. pr. n. e. Kod Atene i Troje nađeni su ostaci lire s četiri i sedam žica. Ta okolnost demantira predaju prema kojoj je Lezbijac Terpandar tek u VIII st. pr. n. e. povećao broj žica na liri do sedam, jer se to zbilo već tisuću godina ranije. Kakva se muzika tada izvodila na tim instrumentima? To je nemoguće znati, ali je po svoj prilici bila prilično jednostavna. Sačuvani su i podaci koji govore o nastupima zborova, o plesovima, o povorkama u kojima se pjevalo. Homerovi spjevovi koje su interpretirali aedi, pučki deklamatori, ne potječu, doduše, iz egejsko-mikenskog razdoblja, ali neke muzičke pojave i običaji koji se spominju u *Ilijadi* i *Odiseji* vjerojatno vuku podrijetlo iz pradavne prošlosti (opisi gozbe uz pjevanje i ples, zborna umjetnost). Uostalom, lingvisti su ustanovili da se u starogrčkom jeziku nalazi priličan broj, riječi koje označuju muzičke termine (kitara, lira siringa, pean, ditiramb i dr.) a ne potječu iz grčkog već najvjerojatnije iz jezika kojim se na helenskom teritoriju govorilo prije dolaska Helena. I tu su, dakle, očite veze s egejskom prošlošću i s obilježjima njezine muzičke kulture.

Osmo stoljeće pr. n. e. uvodi u novi vremenski odsjek, mnogo bogatiji po broju sačuvanih, sigurnih podataka. U to doba, koje se inače naziva razdobljem tzv. *prve katastaze* (tj. prve značajnije razvojne etape), muzička je umjetnost u Grčkoj prilično uznapredovala, osobito što se tiče sistematiziranja, organiziranja predajom baštinjenih muzičkih pojava i znanja. Susrećemo i prva imena muzičara. Spomenuti već Terpandar iz Lezbosa, čuven kao kitarod, živi u drugoj polovini VIII st. i postaje slavan uzastopnim pobjedama na olimpijskim igrama. On uvodi u velike nacionalne svečanosti solističke vokalne tačke, a navodno je pronašao i utemeljio kitarodski nomos. Od njega je preostalo svega nekoliko poetskih odlomaka. Glasovit je bio i pjesnik-muzičar Arhiloh s Parosa, koji je živio u početku VII st. pr. n. e. U njegovu poeziju i muziku, u njegove zanosne, strastvene erotske stihove ulazi prvi put duh narodne umjetnosti, njezina neobuzdana veselja u živahnim plesovima i poskočnicama. Kaže se da je Arhiloh uveo tzv. *alternativu*, tj.

naizmjenično pjevanje i recitiranje uz instrumentalnu pratnju. Recitiranje uz pratnju (nazvano *parakataloges*) preuzet će i tragedija. Među kompozitorima aulodijskih djela isticao se Clonas, autor i himni. Atenjanin Tirtej vodio je Lakedemonjane u boj pjevajući. Bile su to prve vojničke koračnice. Tvorac ljubavne elegije bio je Minermo iz Smirne, poznat i kao izvrstan aulet. Velik je ugled uživao Olimp iz Frigije (prva polovina VII st. pr. n. e.), imenjak legendarnog Olimpa iz egejskih vremena. Hvale ga i Plutarh i Aristotel i Platon, ali mu se vjerojatno pripisuju i djela koja nije izvršio. Auletika se tada razvija i u većoj je cijeni od aulodije. Tadašnje se auletske kompozicije nisu sačuvale, jedva se zna za pojedine čuvene auletske nomose i njihove autore, među kojima je najglasovitiji bio već spomenuti aulet Sakadas iz Argosa, autor *pitijskog nomosa*. Solistička muzika za kitaru igra već tada sporednu ulogu, vrlo vjerojatno zbog neprikladnosti da bude iskorištena u programne svrhe. Ipak se održala na delfijskim natjecanjima, u koja aulodija nije nikad ušla.

U doba hegemonije Sparte (VII st.) — to je doba tzv. *druge katastaze* — razvija se posebno zborna umjetnost. Spartanski je građanin u raznim prilikama, u miru i u ratu, pjevao. Zbor je pratio korake i plesne pokrete. Među tadašnjim pjesnicima-muzičarima koji su njegovali i obogatili zborne oblike ističe se Talet iz Krete, koji je vjerojatno prenio na kontinentalni dio Grčke neke muzičke običaje sa svog otoka; Alkman (kraj VII st. pr. n. e.) razvija strofu, koju sicilijanski Grk Stezikor (VII—VI st. pr. n. e.) organizira u klasične jedinice strofe, antistrofe i epode, oživljujući je i ulijevajući u nju raznovrsnost. Stezikorova je popularnost bila golema. Pitagorejci su tvrdili da je Homerova duša prešla u nj. U to se vrijeme zborna umjetnost proširila po svim grčkim krajevima. Od kraja VI st. do sredine V st. doživjet će ona pravi procvat, uklapajući se u neslućeni razvoj grčke kulture, koja i na drugim područjima dosiže vrhunac. Zasluge za tadašnji razvoj zborne muzike pripadaju prvenstveno Simonidu i njegovu nećaku Bakilidu (obojica su iz Keosa) i Pindaru iz Tebe. O prvoj dvojici kao muzičarima malo se može govoriti, dok za Pindara ima više podataka. Tvrdi se da su se njegove melodije pjevale još u drugoj polovini IV st. pr. n. e. On sam iznosi kako je izvođenje svoje desete pitijske ode, mladenačkog djela, povjerio zboru uz pratnju više aulosa i kitara. Po onome što je od njegovih stihova sačuvano vidi se da je pisao peane, partenije, hiporheme, ditirambe. Vjeruje se da je često primjenjivao heterofoniju. Uz Pindara treba navesti i Lasa iz Hermione, kojega smo spomenuli među teoretičarima.

Solistička pjesma zacijelo se razvijala i u davnim vremenima grčke prethistorije. U doba kad je možemo sa sigurnošću pratiti ona je najizrazitija u dva ogranka: kao ljubavna ili kao stolna pjesma. Žarište ljubavne lirike nalazilo se na otoku Lezbosu, gdje se muzika obilno njegovala. Tu je razvila stvaralačku djelatnost, književnu i muzičku, čuvena pjesnikinja Sapfo. S njom lirika ljubavnih osjećaja iskazuje svu svoju ljepotu u svim nijansama čuvstvenosti. Preko pjesnikinje Sapfo i njenih učenica ženski je glas u solističkoj pjesmi otkrio svoj čar i nezamjenljive mogućnosti u oblikovanju lirskih raspoloženja. Utjecaj Sapfe i njene škole bio je golem. Evo nekoliko imena njezinih učenica: Erina, Damofila, Eunika, Praksione. Ali ne valja prešutjeti ime čovjeka iz kojega je ljubav prema Sapfi izvabila zanosne stihove, nadaleko čuvene. Bio je to Alkej (620—580), cijenjen kao kompozitor i izvođač. Daleko su prošireni bili skolioni, pjesme što su se pjevale pri kraju gozbe. U početku je to pean u čast božanstva, kasnije pohvala domaćina, a zatim stolna popijevka različita sadržaja. Na tom području posebno se pročuo Anakreont (druga polovina VI st. pr. n. e.), ugledan i kao autor ljubavne lirike.

U V st. pr. n. e. uvodi se tzv. *anabolički* stil, neka vrsta *prokomponiranja*, dakle ne više na način dotadašnje strofičnosti, već s dotada neslućenom slobodom stvaranja, uz mnogo novih, smjelih pojedinosti, česte primjene kromatskih pomaka, prelaženja iz jednog tonaliteta u drugi. To je pogodovalo razvitku profesionalizma, jer amateri nisu mogli svladavati zahtjeve anaboličkog stila, koji je izazvao i simpatije i antipatije ljubitelja muzike i muzičara. Među protivnicima tog načina nalazili su se Aristofan i Platon, a među pristašama Euripid, koji ga je iz ditiramba prenio u tragediju. Aristotel i Aristoksen hvalit će *anaboliste* među koje pripadaju Telest iz Selimonta, Timotej iz Mitilene, Kinezije iz Atene (svi iz V st.).

Ovo veliko, klasično razdoblje vrhunskih postignuća grčke kulture obuhvaća VI st. i polovinu V st. pr. n. e. U to se vrijeme muzička umjetnost temeljito uklapa u opći sustav odgoja. U grčku se muziku unose novi instrumenti, uglavnom stranog podrijetla. Usavršava se mehanizam aulosa, što pomenti, uglavnom stranog podrijetla. Usavršava se mehanizam aulosa, što pobuđuje zanimanje za enharmonijski rod. Javljaju se počeci akustičkih istraživanja. Muzika se povezuje s filozofijom. Tragedija se snažno razvija, povezana uz više puta spominjana imena velikih likova Eshila, Sofokla i Euripida.

U slijedećem vremenskom odsjeku, koji ispunjava drugu polovinu V st. i IV st. pr. n. e., javljaju se nove pojave. Grčka se muzička kultura postepeno preobražava uz očite znakove dekadencije. Zborno pjevanje je u opadanju, sve više cvate virtuozitet profesionalnih svirača i pjevača, u koncertima i u kazalištu. Pjesnik i kompozitor nisu više jedna te ista osoba, kompozitori čak i potiskuju pjesnike u pozadinu. U melodiju prodire ornamentiranje i moduliranje. Etički se temelji muzike kolebaju, umjetnici polažu važnost na efekt; enharmonija gubi na cijeni, u korist kromatike. Muzička nauka, međutim, napreduje zahvaljujući prvenstveno doprinosu darovitog Aristoksena.

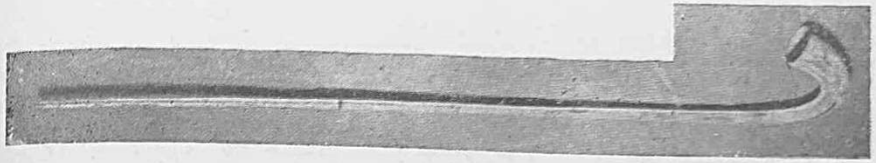
Od III st. dalje, do gubitka grčke samostalnosti, u tzv. *helenističkom* razdoblju grčke kulture,[13] nastaje doba opadanja i neplodnosti grčke muzike. Muzika se i dalje njeguje, osobito u Aleksandriji, a preko grčkih robova i u Rimu, ali postaje sve više monopol profesionalaca. Novi joj se putovi ne otvaraju. Enharmonija je zastarjela, i nitko je više ne razumije. Sada vlada dijatonika, više ili manje protkana kromatičkim elementima. Neki novi, egzotični instrumenti unose nove kvalitete boje, javlja se težnja za pojačanjem zvučnosti pomoću povećanja broja izvodilaca (Aleksandrija), ali ti izvanjski efekti ne označuju ozbiljan napredak. Tragedija prepušta mjesto pantomimi. Kako na ostalim područjima tako i na muzičkom, tekovine poganskog svijeta blijede i iščezavaju pred pojavom kršćanstva.

Muzika u Rimu. Rim je postao svjetskim političkim središtem u II st. pr. n. e., pa se u rimskoj umjetnosti, a napose u rimskoj muzici, nakon prvobitnog utjecaja etrušćanske kulture zamjećuju i tragovi helenističkog utjecaja. Rimska je muzika stajala i pod utjecajem sirijsko-babilonske i egipatsko-aleksandrijske; na nju je utjecala i muzika Grka iz južne Italije.

U društvenom životu Rima muzika je igrala znatnu ulogu. Ona je postala umjetnošću za mase: rimski cirk i kazalište odjekivali su od brojnih vokalnih i instrumentalnih sastava. U potonjima na prvom je mjestu stajao aulos, a

[13] *Helenističkim* (ne *helenskim*) razdobljem naziva se doba od smrti Aleksandra Velikog (323. pr. n. e.) do osvojenja Egipta od Rimljana (30. pr. n. e.). U to vrijeme Aleksandrova su silna osvajanja proširila grčku civilizaciju na mnoge druge zemlje, pa su se postepeno pojavila nova središta grčke duhovne kulture izvan Grčke: u Egiptu (Aleksandrija), Siriji (Antiohija) i Maloj Aziji (Pergamon). Ali helenizam je u dodiru s novim sredinama izgubio na čistoći i izvornosti. Pomiješao se sa stranim elementima i dobio novu fizionomiju, u kojoj nije više bilo izvornosti i jedinstva nekadašnje helenske kulture.

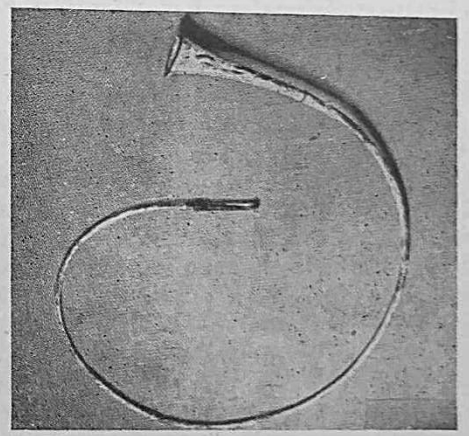
uza nj kitara (lira) i cimbal. Često su nastupali solisti-virtuozi, redovito inozemni (iz Grčke ili Aleksandrije); za takve je priredbe uvijek vladalo veliko zanimanje.



Dugačka rimska trublja (lituus)

Privatnici, osobito imućniji, posjedovali su kućne orkestre, sastavljene od robova. U dvorcima vlastele nerijetko su postojale i hidrauličke orgulje, ne zbog vjerskih potreba, već za zabavu.

No u Rimljana ne nalazimo traga poimanju muzičkog etosa. Njihova težnja za monumentalnošću, za vanjskim efektima, očitovala se i u kazalištu, u amfiteatru, u krvavoj igri gladijatora, u pantomimi protkanoj baletnim elementima, kojima je pretežno bila svrha pokazati tjelesnu vještinu i okretnost.



Rimski rog (buccina)

Što se tiče rimskog instrumentarija, u njemu susrećemo uz spomenute instrumente, poznate nam iz grčke muzike, i mnoge druge. Kao tipičan ratnički narod Rimljani su imali velik broj duhačkih instrumenata, naročito limenih: tubu, rog (buccina), lituus (dugačka, uska trublja, pri dnu savinuta).

Veličina Rima nije se odrazila u muzici, koja je u toj moćnoj državi očitovala s jedne strane nedostatak samostalnosti, a s druge punu dekadentnost ispraznog virtuoziteta i težnje k spoljašnjem, a po tome i k prolaznom.

IV

MUZIČKA KULTURA SREDNJEG VIJEKA I RANE RENESANSE

Uvod. Prijelaz od antike prema srednjem vijeku značio je za Evropu i njezinu kulturu preokret krupne i dalekosežne važnosti, koji se očitovao na svim područjima duhovnog stvaranja.

Usporedimo li djela koja stoje s jedne i s druge strane tog prijeloma — radove antičkih pisaca tragedija, antičkih kipara i graditelja s djelima kršćanskih crkvenih pisaca i filozofa ili s oblikom starokršćanske bazilike — bit će nam jasno da je nastala temeljita promjena u gledanju na život i svijet. Realističko naglašavanje životnih vrednota ustupilo je mjesto odricanju od svega zemaljskog. Spiritualizacija, koju je kršćanstvo donosilo, izmijenila je iz osnova način prikazivanja čovjeka, kao i tematiku i likovnih umjetnosti i književnosti.

No uz kršćanstvo susrećemo u srednjem vijeku u društvenom životu Evrope dalekosežnu pojavu koja je također na svoj način znatno utjecala na razvoj kulturno-umjetničkih stremljenja: nakon raspada Zapadnog Rimskog Carstva, posljednje velike evropske jedinice robovlasničkog tipa, rađa se polako nova socijalno-ekonomska formacija — feudalizam.

Što se tiče muzike u srednjem vijeku, ona je tada očitovala nove, bogate mogućnosti i osvajanja novih područja. Crkveno jednoglasje katoličke i bizantske crkve, umjetnost trubadura, tekovine višeglasja, razvoj muzičke teorije i notacije, usavršavanje instrumentarija, sve su to posebna poglavlja u sklopu razvitka srednjovjekovne muzike, koja bjelodano govore o velikom i plodnom putu što ga je evropska muzika tada, u nizu vjekova prešla. Dalji njezin razvoj u mnogo čemu je uvjetovan baš rezultatima koji su u tom razdoblju postignuti.

S druge strane, u muzici, kao i u ostaloj stvaralačkoj umjetničkoj djelatnosti srednjeg vijeka, očituje se društveno ustrojstvo tih vremena, očituju se i ideološke smjernice i njihovo evoluiranje. I u muzici je vidljivo kako srednjem vijeku gotovo glavnu boju daje vladavina crkve, koja dugo upravlja naukom, umjetnošću i naobrazbom. Ali se zamjećuje i to kako u muziku postepeno prodire svjetovni duh, koji umjetničku djelatnost zasniva na novim, drukčijim emocijama. Dokumenti srednjovjekovne muzike rječito govore o istaknutoj ulozi koju su u razvitku muzičkog života igrali samostani, katedrale, centri velikih hodočašća. Ali opažamo i to da učvršćenjem feudalizma muzika ulazi u viteške dvorove s novom funkcijom, kao što će nove zadatke

preuzeti i u svakidašnjici one socijalno-ekonomske jedinice koja se u kasnom srednjem vijeku prvi put suprotstavlja seoskom naselju, a to je srednjovjekovni grad.

Starokršćanska muzika. Kult i muzika odvajkada su tijesno povezani. Veličajući božanstvo, po katakombama ili kasnije, u javnom, slobodnom bogoslužju, i stari su kršćani također često povezivali obrede svog kulta s muzikom. Ali, pomišljajući na njihovu muziku lako zaključujemo da im kao uzor nije moglo poslužiti virtuosko, izvanjsko i prilično isprazno tonsko umijeće Rimljana. Kršćanstvo se, uostalom, nije ni pojavilo na Apeninskom poluotoku, već s one strane Sredozemlja, na Istoku. Tu treba tražiti izvore starokršćanske muzike, koja je s presađivanjem kršćanstva na Apenine došla na evropsko tlo i dalje se na njemu razvijala. Prvi su kršćani potjecali iz redova Hebrejaca. Jasno je otuda da ćemo u muzici starih kršćana naići na tragove hebrejskih melodija iz sinagoga. A budući da se kršćanstvo, prije no što je stiglo k Rimu, pojavilo ne samo u Palestini već i u Egiptu, u Siriji, u Armeniji, razumljivo je što će sve te zemlje na svoj način oploditi cjelinu starokršćanske melodike.

Vidjet ćemo da se u jednoglasnoj kršćanskoj muzici može uočiti postojanje dviju velikih skupina: jedne, *psalmodičke*, u kojoj riječ dominira nad tonom, i druge, *melizmatičke*, u kojoj vlada ton. Oba ova principa našlo je kršćanstvo također na Istoku: dok je psalmodiranje tipično za muziku hebrejskog bogoslužja, melizmatika je karakteristična ne samo za hebrejsku muziku već i za Siriju, za Armeniju, za Egipat. A da to nije samo princip pretežne izražajne snage tona ili riječi, već konkretna srodnost melodičkih obrisa, dokazuju istraživanja muzikologa Idelsohna, koji je ustanovio da na južnom dijelu Arabijskog poluotoka, kod jemenskih Židova, gdje su se, u patrijarhalnoj sredini, sačuvali prastari obredni napjevi, postoje melodije koje imaju mnogo dodirnih tačaka s gregorijanskim melodijama. Slično se može reći i o tipu jemenske psalmodije.

Ne samo to. S Istoka potječu i oba temeljna načina izvođenja muzike u kršćanskom bogoslužju, antifonijsko i responzorijalno (v. o tome u daljem tekstu). A po svoj je prilici bilo veze i između grčke kulture i starokršćanske muzike. U novije vrijeme otkriveni i već spomenuti ostatak grčke notacije, nađen u Oxyrhynchosu (Egipat), u stvari je prva sačuvana starokršćanska himna.

Asketskom duhu, koji je prožimao vjeru i život starih kršćana, odgovaralo je i drukčije poimanje muzike u kultu. Oni su uklonili iz bogoslužja sve što je podsjećalo na poganstvo, pa nisu dopuštali upotrebu instrumenata. Iz hrama su odstranili i pokret, ples, koji je značajnu ulogu igrao i u bogoslužju Istoka. Isto tako nisu stari kršćani odobravali primjenu enharmonijskog i kromatskog roda, koji su navodili na senzualnost, mekoputnost. Što se tiče sudjelovanja vjernika u crkvenom pjevu, na početku su svi vjernici zajedno pjevali. Međutim, pošto je Konstantinov edikt dao kršćanima slobodu vjere, kad je kršćanska ideologija postala državnom religijom Rimskog Carstva, došlo je do znatnije promjene u tom pogledu. Nove prilike traže veći pjevački aparat, što ima za posljedicu snažno razvijanje profesionalizma. Narod je i tada u crkvi pjevao, ali se njegovo pjevanje uglavnom svodilo na ponavljanje izvjesnih odlomaka koje su prethodno izvodili profesionalni pjevači.

U toku vremena kršćanska je crkva stala sređivati i obogaćivati svoj obrednik. Obogaćivala se i muzika. Stari su kršćani usvojili istočnjačke himne, koje su postale neobično popularne i izazvale pravi cvat te muzičke vrste na Zapadu. No himne dugo nisu bile priznate službenim crkvenim napjevima jer im tekst nije potjecao iz Sv. pisma. Laodicejski sabor ih je u IV st. osudio, ali narod ih je i dalje volio s upornošću koja je konačno pobijedila i u IX st. dovela do njihova službenog

priznanja. Važan razlog zbog kojega su himne bile toliko omiljele leži svakako u činjenici da su one, po svojoj preglednoj ritmičkoj i formalnoj okosnici, imale mnogo dodirnih tačaka s narodnom muzičkom umjetnošću. Što se tiče autora himni, za neke od njih znamo: to su, na primjer, Arij iz Aleksandrije, Efrem iz Sirije, Hilarij iz Poitiersa i Ambrozije, biskup iz Milana, koji je milanskoj crkvi dao posebni obrednik (taj je obrednik i do danas sačuvao donekle svoju samostalnost). Prema tekstu, u red najpopularnijih himni idu: *Te Deum laudamus, Veni Creator, Pange lingua, Aeterne rerum conditor* i druge.

Širenjem kršćanstva po drugim evropskim zemljama došlo je do pojave koja je morala izazvati budnost i reagiranje rimske crkve. Svaka je zemlja primajući kršćanstvo unosila u obrednik, u jezik, u muziku, niz novih elemenata, »nacionalizirajući« u neku ruku vjeru, koja je počela odražavati suviše lične crte pojedinog kraja. Osobito se muzička strana bogoslužja obogatila novim doprinosima izrazito narodnog podrijetla. Počele su se zamjećivati sve krupnije razlike između rimske crkve, s jedne strane, i milanske, galikanske (u Francuskoj) i mozarapske (u Španjolskoj) s druge. Prijetila je, prema tome, opasnost da će se pokolebati vjersko jedinstvo, koje je imalo biti zajamčeno nepromjenljivošću jezika (latinskog), obrednika i muzike.

Tada je započela dugotrajna akcija čišćenja, unificiranja, koja je, osobito u području muzike, imala značajnih posljedica. Nekoliko rimskih papa poduhvaćalo se tog zamašnog, odgovornog i teškog posla. Jedan od njih, Grgur I Veliki, čini se da je bio najzaslužniji.

Ime Grgura Velikog, koji je bio papa od 590. do 604, povezano je uz razne legende (poznata je slika iz srednjeg vijeka na kojoj Grgur sjedi uz monokord i po diktatu golubice — simbola Duha svetog — koja mu šapće u uho, pronalazi nove melodije). One mu pripisuju i djela koja nije izvršio, pa iako su mnoge legende odbačene jer su sasvim neosnovane, ipak nije ni do danas bilo moguće utvrditi sve što je Grgur načinio, posebno u području crkvene muzike. U tome je njegova uloga još uvijek ponešto nejasna. Grgur je bio benediktinac, muzički naobražen, te je više godina proveo u Carigradu, gdje je upoznao sjaj bizantske crkve, značajnu organizaciju muzičkih izvedaba u obredniku i zamjernu visinu muzičke kulture crkvenog zbora. Tvrdi se da je Grgur, čovjek pouzdana i razvijena ukusa, uz niz pomagača, izabrao iz velikog broja duhovnih napjeva samo one koji su mu se po ljepoti, jednostavnosti i uzvišenosti činili najpodesniji da postanu trajnim sastavnim dijelom crkvenog muzičkog repertoara. On je pri tome očito izbjegavao melodije u kojima se javljala senzualna istočnjačka kromatika ili pretjerana melizmatika, dok je mnoge druge dotjerivao i prerađivao. Je li i sam koju melodiju komponirao, nije moguće utvrditi. Prema tvrđenju Ivana Đakona (oko 872) i nekih drugih pisaca, sve izabrane tekstove namijenjene pjevanju sabrao je Grgur Veliki u posebnu zbirku, nazvao je *Antifonarij* i odredio odnos između crkvenih svetkovina u toku godine i pojedinih napjeva.[14] Osim toga, taj je papa utemeljio ili reorganizirao u Rimu i pjevačke škole (tzv. *schola cantorum*), jednu u bazilici sv. Petra a drugu u crkvi sv. Ivana Lateranskog, u kojoj je i sam poučavao. Učenici su bili većinom siročad, pa su se te škole nazivale i sirotišta. Napjevi su se učili napamet jer još nije bilo notnog pisma. Način prenošenja crkvenomuzičkog repertoara temeljio se isključivo na usmenoj predaji. Ovaj sposobni organizator, začetnik značajnih reformi liturgije, dodao je na početku mise, u tekstu *Kyrie eleison* još i *Christe eleison*.

[14] Izvorni Grgurov Antifonarij izgubljen je, ali su se sačuvali prijepisi iz IX st.

Grgurove su zasluge na poseban, spoljašnji način ostale obilježene time što se crkvenom jednoglasnom pjevanju srednjeg vijeka pridaje naziv *gregorijansko pjevanje* ili *gregorijanski koral* (ili, jednostavno, *koral*[15]).

Poznato je, međutim, da je i nekoliko papa iz VIII stoljeća, Grgurovih imenjaka (Grgur II i Grgur III), dalje radilo na sređenju crkvenomuzičkog repertoara.

Pročišćeni crkveni pjev počeo se za života Grgurova i nakon njegove smrti širiti Evropom zahvaljujući utemeljenju novih pjevačkih škola izvan Italije (osobito u mjestima Limoges, Rouen, Metz, St. Gallen i drugdje) i propagandi benediktinskih samostana.

Ali *Antifonarij* nije posvuda prodirao s jednakom srećom i brzinom. Milanska crkva, zbog znatnih razlika između ambrozijanskih i gregorijanskih napjeva i duboko ukorijenjene tradicije, nije ga prihvatila, a tako ni španjolska, zbog mozarapskih elemenata u svom crkvenom pjevanju. Britanski otoci veoma su se brzo odazvali Grgurovu pozivu, u Francusku ga u sredini VIII st. uvodi Pipin Mali. No najviše je za širenje korala izvan Apeninskog poluotoka učinio Karlo Veliki.

Taj mudri vladar, prijatelj nauke i umjetnosti, posebno muzike — za čije je vladavine neobično porastao interes za antičku kulturu, tako da se o tom razdoblju i govori kao o *karolinškoj renesansi* — uvidio je smjesta golemu korist koju bi mu gregorijanski koral mogao pružiti kao sredstvo za provođenje političkog jedinstva njegovih naroda i za jačanje njegova golemog carstva. I sam veliki poštovalac i ljubitelj crkvenog pjevanja (tvrdi se da je komponirao i izvjestan broj himni na latinskom jeziku), on je svim silama nastojao propagirati koral i potiskivati utjecaj domaće crkvene pjesme (iako je, s druge strane, baš on očitovao mnogo interesa za narodnu kulturu i umjetnost, za ono što bismo danas nazvali *folklorom*).

Doba vladavine karolinške dinastije doba je pravog cvata korala. No postepeno koral proživljuje razdoblje opadanja. Nove pojave u crkvenoj muzici, kao i u općem muzičkom razvoju, o kojima će kasnije biti govora, izazvaše sve jače nedostajanje interesa za koral, koji se — iako već fiksiran zahvaljujući usavršavanju notacije — sve više izobličavao i gubio svoju izvornu fizionomiju. Zbirke koralnih napjeva koje su se javljale od XVI do XIX st. nisu nipošto mjerodavne za proučavanje nekadanje ljepote originalnih koralnih melodija, koje su u tim zbirkama skraćene i deformirane.

Tek u drugoj polovici prošlog stoljeća nastaje značajni preokret u historiji korala. S raznih strana vrše se pokušaji oko restauriranja koralnih melodija, u čemu prednjače benediktinci iz Solesmesa (Francuska). Dugotrajan, opsežan i plodan rad solesmeskih muzikologa, kakvi su bili osobito Dom Joseph Pothier (1835—1924) i Dom André Mocquereau (1849—1930), povratio je koralu njegov nekadašnji izgled. Koji su put izabrali benediktinci iz Solesmesa za postignuće tako značajnih rezultata? Oni su decenijima proučavali stare kodekse (crkvene knjige s koralnim napjevima), analizirali i uspoređivali njihove melodije, pri čemu su došli do zaključka da treba smatrati vjerodostojno zapisanima one napjeve koji se, usprkos različitosti vremena i mjesta, međusobno podudaraju. Takvim komparativnim postupkom stvoreni su preduvjeti za ustanovljenje izvornih, prastarih obrisa gregorijanskih melodija.

Na rezultatima solesmeskih istraživanja (*Kyriale*, 1905; *Graduale*, 1908; *Antiphonale*, 1912) temelji se tzv. *vatikansko*, službeno izdanje koralnih napjeva, kojim je u početku ovog stoljeća zamijenjeno starije, netačno i iskrivljeno *medičejsko* izdanje.

[15] Izraz *koral* ne označuje samo jednoglasno srednjovjekovno pjevanje katoličke crkve već se njime služimo i onda kad pomišljamo na napjeve protestantske crkve, koji se od katoličkih znatno razlikuju.

Koral je odigrao važnu ulogu u razvoju muzike ne samo u prvim stoljećima razvoja višeglasja, kad je postao temeljem na kojem se gradio polifonički svod, već i kasnije; Lutheru je u mnogo čemu gregorijanski pjev bio uzorom; mnogi su kompozitori, od J. S. Bacha do Liszta, d'Indyja, Respighija i drugih, crpli s izvora koralnih napjeva, nalazeći u njima izrazitu tematiku, potrebnu za uspješnije ocrtavanje danog ugođaja.

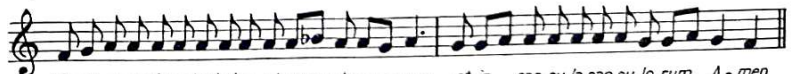
Izvodilačka praksa i oblici korala. Tekstovi koralnih melodija ponajviše su u prozi, a podrijetlo im je najčešće u psalmima, ali se čitavi psalmi pjevaju samo u časoslovu, dok se u pojedinim misnim stavcima, pa u antifonama, responzorijima i ofertorijima javljaju samo dijelovi psalama. Drugi su izvori tekstova koralnih napjeva izvanbiblijski (tako za ordinarium mise) ili pripadaju srednjovjekovnoj poeziji (himne, sekvence). Broj koralnih melodija veoma je velik. Među njih ne idu samo one kojima su se tekstovi nalazili u Grgurovu *Antifonariju*, već i mnoge druge što su nastajale u toku kasnijih vremena i postale trajnim sastavnim dijelom crkvenog pjevačkog repertoara.

Starokršćanske napjeve moguće je ogledati s višestrukog stajališta: s obzirom na namjenu, na način njihova izvođenja, a zatim i s obzirom na njihovu strukturu, kako se ona pojavljuje iz odnosa koji vlada između tona i riječi. Prema namjeni, koralni se napjevi izvode u vrijeme svečane mise ili u drugim službama (časoslov). Stoga su u praktičnim izdanjima i razvrstani u posebne knjige. Takve su: *Kyriale* koji sadrže nepromjenljive dijelove mise, *Graduale romanum*, s promjenljivim dijelovima, *Vesperale romanum*, koji sadrži sve što se pjeva za vrijeme časoslova.

Pomišljamo li na funkciju izvodilaca, moramo razlikovati uglavnom tri mogućnosti u načinu izvedbe koralnih melodija: 1. svećenik *sam* izvodi koralni odlomak, pri čemu ponajčešće nastaje tzv. *psalmodički solo;* 2. svećenik pjeva samo izvjesne dijelove liturgijskog teksta, dok ostale (završne) izvodi zbor; to je tzv. *responzorijalno pjevanje;* 3. najzad, sav liturgijski tekst izvodi zbor, i to tako da se podijeli u dvije pjevačke skupine koje naizmjence nastupaju; u tom slučaju nastaje *antifoničko pjevanje.*[16] No zbor može pjevati i nepodijeljen. Kako smo već kazali, i responzorijalno i antifoničko pjevanje potječe s Istoka.

Po odnosu što postoji između tona i riječi mogu se koralni napjevi razvrstati u dvije velike skupine. U prvoj je melodika veoma priprosta, kratkog opsega; gotovo najveći broj slogova u tekstu pojedinih rečeničnih i logičnih cjelina izvodi se na istom tonu, melodički pomaci zamjećuju se samo na početku i na kraju pojedinih odlomaka teksta. Sav je interes očito usredotočen na što razgovjetnije izgovaranje teksta, koji vjernici moraju u cijelosti shvatiti. Takvo je pjevanje — nazvano i *accentus* — recitativnog, silabičkog karaktera, te je uobičajeno kod izvođenja psalama, poslanica, evanđelja. Npr.:

21.



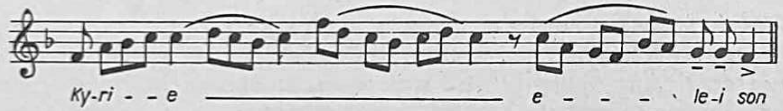
[16] Treba razlikovati izraze *antifona* i *antifonički*. Antifona je kraća melodija koja se izvodi prije početka svakog psalma i ponavlja pošto se psalam završi. Antifoničkim se — kako je gore rečeno — označuje poseban tip pjevanja, u kojemu sudjeluju dvije skupine pjevača.

Među takvim liturgijskim recitativima najrazvijeniji je i najljepši *Pater noster*.

Drugoj skupini koralnih napjeva pripadaju oni koji imaju izrazite melodičke obrise. No i među njima ima raznolikosti. Dok u jednima na pojedine slogove teksta dolazi po nekoliko tonova, kod drugih se na jednom slogu izvode čitave bogate skupine tonova. Za razliku od accentusa, ova skupina melizmatičkih napjeva naziva se *concentusom*. No ima i melodija u kojima se javljaju istodobno i elementi accentusa i concentusa.

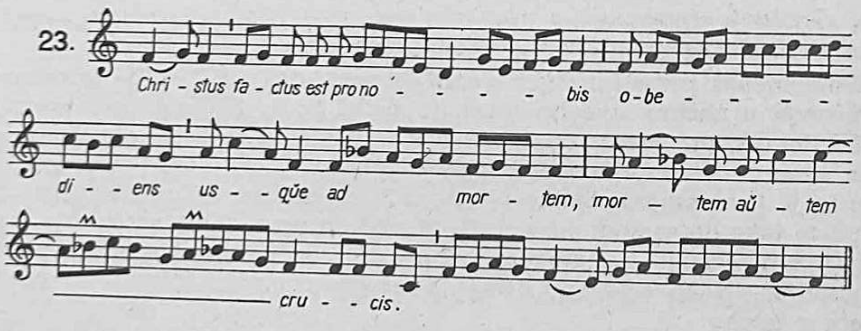
Skupini concentusa pripadaju himne, mnoge antifone i brojni misni dijelovi. Među potonjima manje su melodički razvijeni nepromjenljivi, stalni dijelovi (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), koji tvore tzv *ordinarium missae*; više melodičkog pomaka i bogatstva očituju promjenljivi dijelovi, kojih se skup naziva *proprium missae* (Introitus, Graduale, Offertorium, Communio). Osobit položaj zauzima *Aleluja*, u kojoj se na završnom vokalu u tzv. *jubilusima* često niže beskonačni lanac tonova, kao nepomućeni odraz vjerske radosti. No bogato vokaliziranje susreće se i u stavku Kyrie. Evo primjera:

22.



Melizmatičke primjere prikazat će i ovaj odlomak jednog graduala:

23.

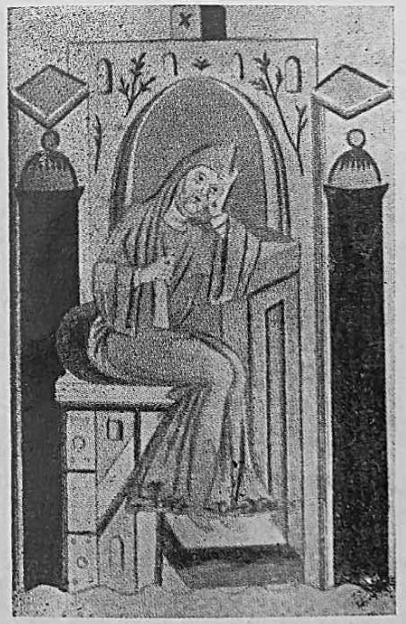


Proučavajući strukturu gregorijanskih napjeva, mogu se, nadalje, razlikovati: 1. napjevi koji su skroz komponirani (Gloria, Credo, Sanctus) na temelju slobodne muzičke interpretacije; 2. strofni napjevi, koji se približuju narodnoj crkvenoj popijevci (himne, djelomično i sekvence); 3. ciklički napjevi, u kojima se neki odlomci ponavljaju, pa se ponegdje mogu čak nazreti konture rondoa.

U koralnim melodijama zamjećuje se gotovo uvijek težnja k simetričnosti, zaokruženosti. One se redovito odvijaju u obliku duge, luka; nakon prednjeg dijela, koji se diže i stremi k visini, napetost popušta i nastupa smirivanje u melodiji koja silazi k svom ishodištu. No ne samo da se lik duge zamjećuje u gregorijanskom napjevu kao cjelini već i u pojedinim njegovim odlomcima. Struktura koralnih melodija odaje, nadalje, kako se cjelina napjeva često izgrađuje pomoću ponavljanja, i to doslovnog ili transponiranog; ponekad se zamjećuje ponavljanje samo ritmičkog obrasca. Odnos između tona i riječi često je tako bliz i intiman da se koralna muzika katkada pretvara u tonsko slikanje.

Kao i u starogrčkoj muzici, i u koralu postoji nedjeljiva vremenska jedinica *(tempus primum)*, koja se u današnjoj transkripciji bilježi osminkom (v. primjere 21, 22, 23). Ona se može udvostručiti, ali se ne može dalje dijeliti. Nizanje primarnih vremenskih jedinica ne odvija se u punoj slučajnosti; koral, doduše, ima svoj, slobodan ritam,[17] koji se ne da smjestiti pod kalupe dvodijelnih, trodijelnih, četverodijelnih ili kakvih drugih mjera, ali to ne znači da se vremenske jedinice pojavljuju kaotično, bez preglednosti. Štaviše, one se redovito udružuju u skupine od po dvije ili tri jedinice tvoreći tzv. *binare*, odnosno *ternare* koji se skladno odmjenjuju s odvojenim, samostalnim osminkama i četvrtinkama (v. navedene primjere).

Tropiranje i sekvence. Liturgijska drama. U posljednjim stoljećima prvog tisućljeća naše ere gregorijanski je koral već zaokružena cjelina, koja je zadobila svoju punu umjetničku izrazitost. On se dalje ne razvija po putovima koji su ga doveli do vrhunca umjetničkog značenja. Štaviše, oko njega se javljaju nove forme, koje se od njega znatno razlikuju. Počinje proces deformacije korala, u kojemu istaknutu ulogu igraju elementi narodnog stvaralaštva, koji na osebujan način oplođuju tadašnju duhovnu muziku. U tom procesu javljaju se kao važna uporišta sekvence, tropi, liturgijske drame i pojave iz područja ranog višeglasja.



Notker Balbulus

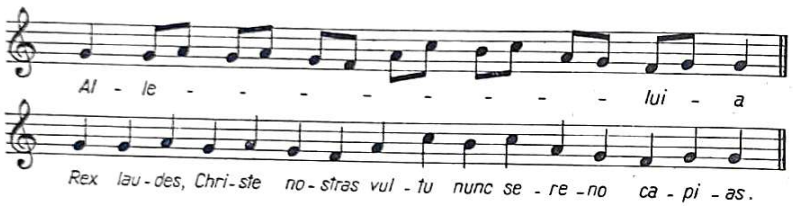
Svim tim pojavama, izuzevši višeglasje, zajednički je izvor tzv. *tropiranje*. Pod tropiranjem se podrazumijeva umetanje novih tekstovnih odlomaka, a katkad i novih melodija, u službene liturgijske tekstove. Takvi se umeci susreću od IX do XIII st. Po opsegu su bili veoma raznovrsni: mogli su sadržavati svega nekoliko riječi, ali i bogate dijaloge, koji su u stvari preteče liturgijske drame. Najčešće su se tropirali stavci misnog ordinariuma (osobito (Kyrie), misnog propriuma i časoslova. Ali tropiranje se susreće i drugdje. U Hrvatskoj se još u XIX st. mogao čuti trop umetnut između »Ite« i »missa est«, a pjevao se na melizmima vokala *e* u riječi »Ite« pa je nastajao ovakav novi tekst: »Ite benedicti et electi in viam pacis, pro vobis Mariae filiis hostia missa est.« Takvi su se postupci kod tropiranja nazivali i *farciranje* ili *farcitura* (nadijevanje). Ako se tropiranje vršilo na vokalizacijama Aleluje, zvalo se sekvenca (vidi dalji tekst). Tridentski koncil odstranio je tropiranje, ali ono je dalo život novom stilu u katoličkoj crkvenoj muzici, unoseći u nju elemente narodne umjetnosti, svježe i pregledne. Nije pretjerano reći da u tropiranju leže zameci zapadnoevropskog kazališta, a neki ga povezuju čak i s trubadurskom lirikom (trubadur, navodno, dolazi od tropator, što znači onaj koji se bavi tropiranjem).[18]

[17] Problemi ritmike u koralu izazvali su nekoliko različitih mišljenja o tome kako treba tumačiti ritmičku osnovu koralnih melodija. Dok pristaše tzv. *menzuralista* tvrde da koralna ritmika zavisi o svojstvima specifično muzičkog karaktera, *ekvalisti* (osobito benediktinci iz Solesmesa) smatraju da oratorski ritam upravlja muzičkim ritmom korala.

[18] Ovdje treba dati još nekoliko objašnjenja u vezi s izrazom trop, jer nije samo povezan uz tropiranje u spomenutom smislu već ima i više drugih značenja. U nekim srednjovjekovnim raspravama isto je što i starocrkveni način (tonus, modus); tropi su i nazivi za završne melodijske sheme (differentiae) kod tzv. male doksologije (*Slava ocu i sinu* itd.); u bizantskoj muzici tropi su kitice koje se umeću među stihove psalama ili himni; u XX st. trop je izraz iz dvanaesttonskog sustava J. M. Hauera.

U starokršćanskoj muzici najstariji i možda najznačajniji oblik tropiranja je *sekvenca*. Prva faza u njezinu razvitku u uskoj je vezi s jubilusima ili jubilacijama, za koje znamo da su bogate opsežne melizmatičke skupine tonova koje su se pjevale na završnom vokalu usklika Aleluja! (što na starohebrejskom znači: Hvalite boga!). Jubilusi su se u ustima vjernika lako izobličavali, a obrisi su im postajali kolebljivi, nestalni. Da bi olakšao što tačniju izvedbu jubilusa, došao je redovnik Notker Balbulus (830—912; balbulus = mucavac), pjesnik i muzičar iz čuvenog samostana i pjevačke škole u St Gallenu, na zamisao da, po uzoru redovnika iz Jumièges, pod svaki ton jubilusa podmetne po jedan slog novog teksta. Npr.:

24.



Spoj jubilusa i novog teksta dobio je naziv *sekvenca* ili *prosa*.[19]

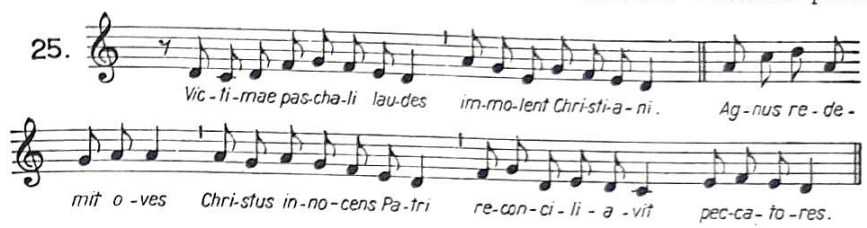
No to je tek prvi stadij u razvoju sekvence. U njemu se sekvenca stvarala i uz izvjesne slobode. Tako se npr. nisu preuzimali svi tonovi jubilusa. Neki su se ispuštali a neki dodavali, pa je sekvenca katkada samo djelomično nalikovala Aleluji iz koje je postala. Svoj pravi život započela je sekvenca kad se otrgla od alelujskog vokaliziranja i stvorila novu umjetničku vrstu duhovne muzike, u kojoj su i tekst i muzika bili sasvim novi. Kako se već u prvoj fazi razvoja sekvence moglo primijetiti, ona je na bazi narodnih muzičkih tvorevina donosila sobom nove metričko-ritmičke elemente, koji su stajali u oštroj oprečnosti s ritmičkom osnovom korala. Nasuprot slobodnom dahu koralne ritmike, sekvenca zasniva svoj ritam na pravilnom nizanju tonova, po silabičkom načelu: na svaki slog teksta dolazi po jedan ton, odnosno jedna neuma, čime se sekvence donekle približuju himni. Tekst sekvence strofičan je; simetričnost njegovih stihova ogleda se i u simetričnosti muzike.

Sekvence su postale neobično omiljele; kroz vjekove njih su komponirali mnogi muzičari u raznim evropskim zemljama. U tom radu velik su ugled stekli Notker Balbulus, Adam de St. Victor, Thomas da Celano, Jacopone da Todi, Wipo i drugi. Ali tekst sekvence počeo je postepeno postajati svjetovniji i slobodniji, pa su crkvene vlasti morale provesti selekciju. Papa Pio V je 1568, u smislu diskusija na Tridentskom koncilu, od goleme množine sekvenca zadržao samo četiri, koje su ostale sastavnim dijelom misnog teksta za nekoliko blagdana crkvene godine. To su: 1. uskrsna sekvenca *Victimae paschali laudes*, kojoj je autor vjerojatno Wipo, kapelan na dvoru Konrada II i Henrika III (XI st.); 2. duhovska *Veni Sancte Spiritus* (pripisuje se papi Inocentu III i nekim drugim osobama); 3. tijelovska *Lauda Sion Salvatorem*, koju je sastavio Toma Akvinski; 4. *Dies irae, dies illa*, sekvenca iz mise za mrtve; autor joj je španjolski franjevac Thomas da Celano. Osim prve, ostale sekvence potječu iz XIII st. God. 1727. dodana je ovim sekvencama još jedna, veoma čuvena, i prije i kasnije često komponirana: *Stabat Mater*. Ni njezino autorstvo nije jasno. Većina smatra da ju je napisao Jacopone da Todi (umro 1306).

[19] Čini se (po Riemannu) da *prosa* nije drugo već kratica za *pro s(equenti)a*. Sekvenca je pak dobila svoje ime iz činjenice da je *slijedila* (lat. sequor) nakon Aleluje.

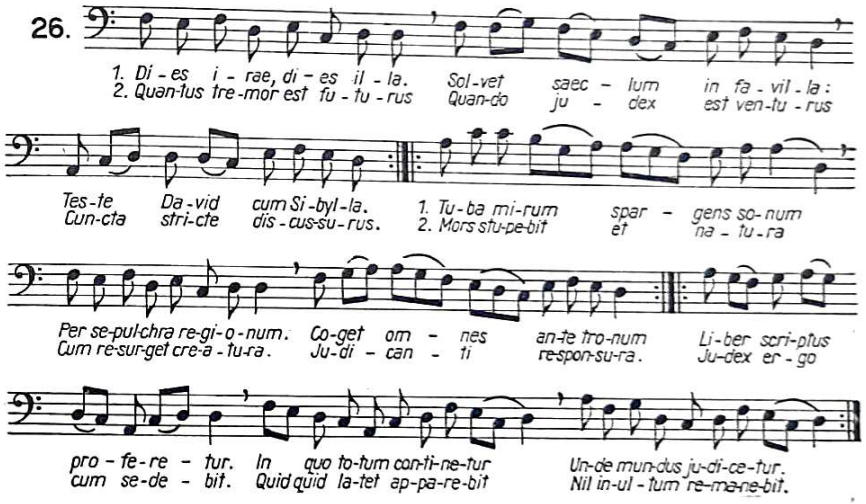
Izrazitost pojedinih sekvenca, kao i značajke njihove strukture, najbolje će predočiti primjeri. Evo nekoliko odlomaka: iz uskrsne *Victimae paschali:*

25.



iz mrtvačke *Dies irae*, koja je tolikim kompozitorima novijih vremena poslužila za potpunije ostvarenje danog ugođaja, tako primjerice Berliozu, Lisztu, Saint-Saënsu, Čajkovskom, Rahmanjinovu, Respighiju, Hačaturjanu (u Drugoj simfoniji):

26.



Redovnik Tutilo (ili Tuotilo; umro oko 915), Notkerov drug iz samostana u St. Gallenu, muzičar, slikar i rezbar, također se bavio tropiranjem. On je umetao novi tekst pod melizmatičke odlomke, osobito iz Kyrie i Introitusa.

Među novim književnoumjetničkim formama koje se javljaju na prijelazu u drugo tisućljeće ističe se tzv. *liturgijska drama*. Ona se rodila u samom bogoslužju, na temelju tropiranih umetaka u liturgijski tekst, u kojima se, na responzorijalnoj bazi, provodilo dijalogiziranje i davale osnove buduće dramatizacije. Tim putem došlo je najprije do dramatizacije Kristova rođenja, a zatim i muke, s uskrsnućem. Postepeno te se primitivne drame odjeljuju od obreda, izlaze iz crkvene zgrade i izvode se na trgu, u javnosti.

Iz težnje da se pomoću glume i pjevanja živopisno ilustriraju glavni događaji liturgijske godine — bili to događaji iz Isusova života ili iz života svetaca — nastaju kasnije srednjovjekovna skazanja, misteriji (XIV—XVI st.), gubi se veza s latinskim jezikom i uvodi narodni, uz iskorištavanje narodnih napjeva. Ne samo to. Izvan crkve, u uskom dodiru s narodnim slojevima, nabožni su motivi često gubili svoju vjersko-poučnu svrhu i pretvarali se u

slobodne, ponekad i nećudoredne parodije liturgijskog teksta,[20] tako u čuvenoj »svečanosti luđaka« ili »svečanosti magarca«, u kojoj se slavio magarac koji je nosio Krista.

Što se tiče muzike u liturgijskim dramama i misterijima, ona tvori čudnu mješavinu duhovnog i svjetovnog. Uz koralne melodije susrećemo se i posebno sastavljeni odlomci himničkog tipa, svjetovni narodni napjevi, plesni fragmenti, novi tekstovi na već poznate popijevke, pa fanfare, svečane koračnice, zborovi anđela i demona itd.

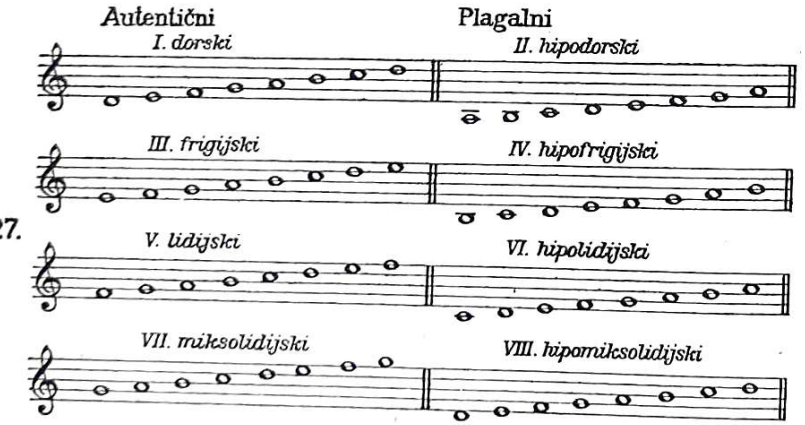
Srednjovjekovna muzička teorija. Srednji vijek proučavao je muziku više kao znanost nego kao umjetnost. U podjeli znanosti na trivium (gramatika, retorika, dijalektika) i quadrivium muzika je ulazila u sklop quadriviuma, uz aritmetiku, geometriju i astronomiju. Duh skolastike, zamjetljiv i u znanstvenim nastojanjima srednjeg vijeka, odrazio se i u muzici, osobito u doba pojave menzurirane muzike, kad je — kako ćemo kasnije izložiti — posebno značenje pripalo simbolici brojeva.

U srednjem vijeku djelovao je niz istaknutih teoretičara: Boecije (oko 475—524, autor peterodijelnog *De institutione musicae*), Kasiodor (oko 485—oko 580), Marcijan Kapela (živio u V st.), Izidor iz Seville (oko 570—636), Alkuin (753—804), Aurelianus Reomensis (živio u IX st.) i drugi. No dok je kod jednih (sve do Izidora iz Seville) zamjetljivo slijepo pristajanje uz muzičkoteoretsku baštinu antike, unatoč tome što je dubok jaz dijelio muzičku praksu njihovih vremena od antičke, kod drugih je teoretsko učenje više plod proučavanja suvremenih muzičkih pojava i po tome je obilježeno naprednijim stavom.

Temelj srednjovjekovne muzičke teorije predstavlja nauk o tonusima ili modusima, odnosno o tzv. starocrkvenim tonalitetima. Iako srednjovjekovni tonusi vuku podrijetlo iz grčkih ljestvica, oni se ipak od njih razlikuju. Ljestvice — osnova tonusa — kreću odozdo prema gore. Kao i tonusi, na kojima su građene gregorijanske i mnoge druge melodije tih vremena, one još uvijek nose starogrčke nazive, ali ti se nazivi ne podudaraju potpuno.

Među tonusima razlikovali su se u srednjem vijeku temeljni od izvedenih. Temeljna, tzv. *autentična* tonusa bila su četiri. To su: dorski, frigijski, lidijski i miksolidijski — od kojih su se izvodila četiri *plagalna* (s oznakom *hipo*):

27.

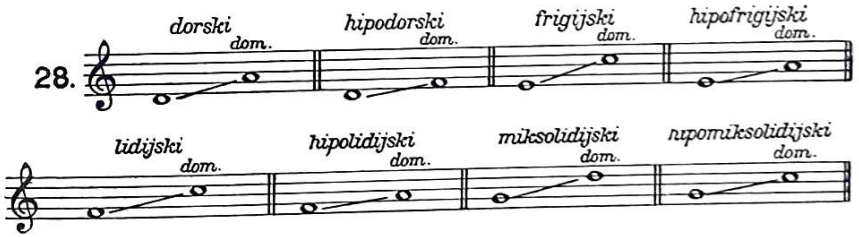


[20] Zanimljiv dokument tih vremena jest čuveni zbornik *Carmina Burana* (XIII st.) s latinskim, francuskim i njemačkim tekstovima, u kojima se često parodiraju odlomci liturgijskog teksta, dok se u drugim javlja slobodna, otvorena erotika, uz raznovrsne elemente, lirske, dramske, kroničarske.

Kako se vidi iz te sheme, gotovo svim starocrkvenim tonalitetima nedostaje vođica,[21] što starokršćanskim melodijama i daje posebnu izrazitost. Uz to, značaj svakog tonusa određen je položajem polustepena u njegovoj ljestvici. Po općem karakteru tonusa, moglo bi se približno reći da dorski i frigijski tonalitet predstavljaju molske tonalitete s velikom sekstom (dorski), odnosno malom sekundom (frigijski), dok su lidijski i miksolidijski srodni durskim tonalitetima s povećanom kvartom (lidijski), odnosno malom septimom (miksolidijski). U početku su autentične tonalitete označivali grčkim rednim brojevima: protos, deuteros, tritos, tetrardos. Kasnije su se i autentični i plagalni označivali latinskim rednim brojevima ili običnim brojkama, pri čemu su se autentični tonaliteti bilježili neparnim, a plagalni parnim brojevima.

U kakvom odnosu stoje autentični tonaliteti prema plagalnima? Drugim riječima, kako ćemo ustanoviti da li je izvjesni napjev u jednom od autentičnih tonaliteta ili u odgovarajućem plagalnom? Tonalitet se općenito utvrđuje po završnom tonu napjeva (nota finalis), koji je kod autentičnog i kod plagalnog isti. *D* je nota finalis u dorskom i hipodorskom tonalitetu, *e* u frigijskom i hipofrigijskom, *f* u lidijskom i hipolidijskom, *g* u miksolidijskom i hipomiksolidijskom. No samo nota finalis ne određuje sasvim tonalitet. Da bismo ga konačno utvrdili, moramo paziti na opseg (ambitus) melodije i na njezinu dominantu. Opseg melodije određen je približno opsegom ljestvice dotičnog tonaliteta. Ako se melodija spušta ispod note finalis, redovito se nalazi u plagalnom tonalitetu (v. odnos ljestvica u iznesenom primjeru). Što se tiče utvrđivanja dominante, moramo naglasiti da izraz *dominanta* u jednoglasnoj starokršćanskoj melodici nema ono značenje koje joj pripada u današnjoj muzičkoj teoriji, u kojoj je dominanta harmonijski pojam, a ne melodički. U starokršćanskim napjevima dominanta je onaj ton koji se u napjevu najčešće navraća (nešto poput *meze* u starogrčkoj muzici). Dok je završni ton jednak i u autentičnom i u plagalnom tonalitetu, dominanta im nije zajednička. Ona je po pravilu u plagalnom tonalitetu za tercu niža nego u autentičnom. Pri tome valja paziti i na to da dominanta ne pada nikada na ton *h*, koji se zamjenjuje sa *c*. U autentičnim tonalitetima dominanta je redovito peti stupanj u ljestvici (ali u frigijskom tonalitetu dominanta nije *h*, već *c*). Međusobni odnos dominantâ bit će jasan iz ove tablice:

28.



Među autentičnim tonalitetima ne nalazimo ljestvice izrazita durskog i (naturalnog) molskog tipa. Naturalna a-mol ljestvica susreće se svega u jednom koralnom napjevu. Dok su tonalitet a-mola nazivali *tonus peregrinus*, tonalitet C-dura bio je obilježen kao *tonus lascivus*, vjerojatno stoga što se upotrebljavao u svjetovnoj, posebno narodnoj muzici.

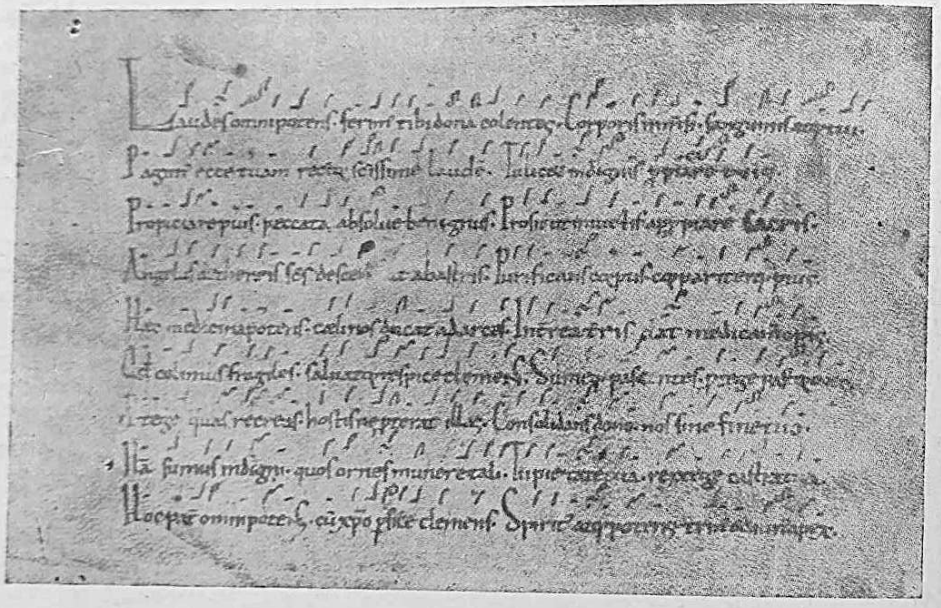
U sklop starocrkvenih tonaliteta ušli su C-dur i (naturalni) a-mol tek u sredini XVI st., kad ih je humanist Glareanus (Heinrich Loris), učenjak iz Basela, u svojoj raspravi *Dodecachordon* (1547) uvrstio u tadašnji tonalitetni sustav pod nazivom jonskog (C-dur) i eolskog (a-mol) tonaliteta.

[21] Vođicom nazivamo sedmi stupanj ljestvice, ali samo onda kad ga od osmog, završnog stupnja dijeli razmak od polustepena.

U vezi s poretkom tonova u starocrkvenim ljestvicama napomenimo i to da se tvrdoća intervala *f-h* osobito osjećala u dorskom i lidijskom tonalitetu, pa se često ublažavala pretvaranjem tona *h* u *b*.

Što se pak tiče samog naziva *starocrkveni tonaliteti*, koji se već odavna udomaćio u muzičkoj terminologiji, on je samo djelomično ispravan, jer je jednostran. Kad ga izgovaramo, pomišljamo na daleka, nepovratna vremena, na nešto što se više neće ponoviti. Međutim, u tim tonalitetima narod je i dalje u slijedećim stoljećima stvarao svoje napjeve i plesove, on se u mnogim krajevima i danas služi upravo takvim tonalitetima, koji narodnim muzičkim tvorevinama daju poseban ugođaj i lokalno obilježje.

Razvoj notacije. Moramo posvetiti nekoliko redaka jednoj od najznačajnijih pojava srednjovjekovne, osobito crkvene muzike — njezinoj notaciji.



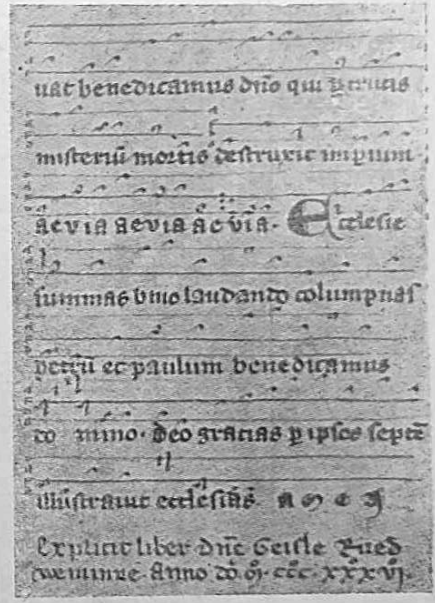
Neume bez crta

Kako znamo, stari su Grci imali svoj sistem notacije, i to alfabetske. No srednji vijek dugo nije poznavao znakove za zapisivanje tonova. Doduše, po uzoru na staro-grčku muzičku praksu, zborovođa je od davnine davao izvjesne znakove dizanjem i spuštanjem ruku (to je tzv. *cheironomija*[22]), označujući time dizanje i spuštanje melodičke linije. No pri tome se, dakako, ne može govoriti o tačnijem fiksiranju intervala. Ne može se o tome govoriti ni onda kad se javljaju prvi pismeni znakovi, tzv. *neume*[23] (grč. neuma = znak; neki smatraju da je lingvistički izvor srednjovjekovnoj neumi grčka riječ *pneuma*, što znači dah), koje su veoma vjerojatno postale od akcenata i njihova združivanja: ⟋ ⟍ ⟋⟍ ⟍⟋ ⟍⟍ . Gledajući u akcentima i njihovu spajanju grafički odraz kretanja pojedine melodije, muzičari srednjeg vijeka mogli su, u toj primitivnoj muzičkoj stenografiji, nazirati tek u općim crtama dizanje i spuštanje glasa.

[22] Prema grč. *heir* (ruka) i *nemein* (upravljati, voditi).
[23] Najstariji sačuvani dokumenti s neumama potječu iz VIII st.

Razvoj neumatske notacije bio je dug i polagan. Postepeno su se akcentima počele dodavati i druge oznake, tačkice, kukice. Zatim se uvela i tzv. *dijastematska*[24] notacija: neume, koje su se uvijek upisivale iznad teksta (tj. na praznu, otvorenu prostoru; otuda se za takve neume i kaže da su zapisane *in campo aperto*, na otvorenom polju), počele su se u tom prostoru bilježiti čas na višim, čas na nižim mjestima, što je još preciznije odražavalo tok melodičke linije. Ali ni dijastematska notacija nije mogla tačno označiti interval te je u stvari predstavljala samo podsjetnik za onoga koji je melodiju već poznavao. U toku daljeg razvoja dodani su neumama i tzv. *ritmički znaci*, koji su pjevače pobliže upućivali u način interpretiranja. Tako je npr. slovo *c* iznad neume označivalo ubrzavanje tempa (c = celeriter), a slovo *t* usporavanje (t = tenere).

Prava prekretnica, epohalnog značenja, nastala je u razvoju notacije u trenutku kad se uvela prva crta. Ta prva crta nije možda drugo već napeta žica, grafički prenesena na papir. I kao što napeta žica (ako je pomoću pritiska ne kratimo) može proizvoditi samo jedan te isti ton, tako se i na crti na papiru mogao upisati samo jedan znak za bilježenje uvijek istog tona. Ali je ta crta donosila i drugu korist. Ona je zapravo pružala mogućnost za upisivanje triju zvukova, jednog na crti, drugog ispod nje, a trećeg nad njom. Tako su se mogla tačno fiksirati tri tona. Crtu su (u početku XI st.) povlačili crvenom bojom, a na njoj se bilježio ton *f*. U toku vremena počeli su upotrebljavati još jednu crtu, obično žutu (rjeđe zelenu), za ton *c*, a kasnije su između te dvije crte stali umetati i treću crnu, za ton *a*. Na početku crte stajalo je određeno slovo, odnosno naziv tona koji se na njoj nalazio. Iz tih slova (F, C), postepenim izobličavanjem prvobitnih obrisa, razvili su se ključevi, f-ključ i c-ključ. Analognim putem došlo je kasnije i do pojave g-ključa.



Neume s crtama

Dalji razvoj notacije povezan je uz ime Guida d'Arezzo (oko 995—1050), čuvenog srednjovjekovnog teoretičara i reformatora muzičke pedagogije. Dugo se sa sigurnošću držalo da je Talijan. U novije vrijeme sve su opravdanije sumnje u njegovo talijansko podrijetlo. Arezzovo ime nije povezano uz grad u kome se rodio, već u onaj u kome je živio kao redovnik. Mnogi smatraju da se rodio u okolici Pariza. Rješavajući probleme na koje je nailazio, Guido d'Arezzo je u prvom redu pomišljao na svakodnevnu muzičku praksu, na što praktičniju primjenu svojih smjernica. Njega nije privlačilo suho teoretiziranje, bez veze s konkretnim potrebama muzičkog života. »Boecijeva djela ne donose koristi pjevaču, već samo filozofu«, pisao je jednom, uviđajući jaz između teorije i prakse koji je u srednjem vijeku dugo vladao.

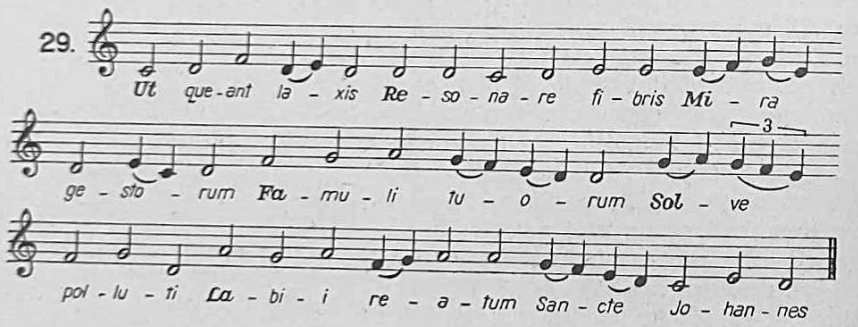
[24] Dijastematika po svojoj etimologiji (grč *diastema*) znači: vještina prikazivanja intervala.

Zasluga je Guida Aretinskog što je definitivno odredio položaj neuma na sistemu od četiri crte, odnosno u prazninama između crta, dokrajčivši time proizvoljnost, nestalnost i neusklađenost, koja se u dotadašnjoj notaciji javljala.

Četiri crte u notnom sistemu bile su dovoljne za zapisivanje koralnih melodija. U muzičkoj praksi koral se i danas izvodi iz zbornika u kojima su melodije zapisane neumatskom notacijom, na sistemu od četiri crte.

No Guidova djelatnost nije se ograničila samo na organizaciju intervala u četvorocrtnom sistemu. Ovaj veliki reformator, čiji je ugled dugo iza njegove smrti bio tolik da su mu pripisivali i djela koja nije izvršio (zvali su ga čak »Beatus Guido, inventor musicae«), želio je olakšati pjevačima učenje i pamćenje melodija. Je li se on baš prvi u tu svrhu poslužio himnom sv. Ivana, koja je dala nazive ljestvičnim tonovima, teško je ustvrditi, jer su se njome, čini se, poslužili i neki teoretičari prije Guida. Na svaki način, on je prvi uveo heksakordalno nazivlje u široku praksu, stvorio iz njega čvrst sustav i učinio da ga svi ondašnji muzičari prihvate. Kako se vidi iz priložene melodije navedene himne, svaki novi stih u njoj započinje za jedan ton više. Prema tome, nazive za prvih šest tonova (*ut, re, mi, fa, sol, la*) dale su prve riječi, odnosno prvi slogovi himne:

29.



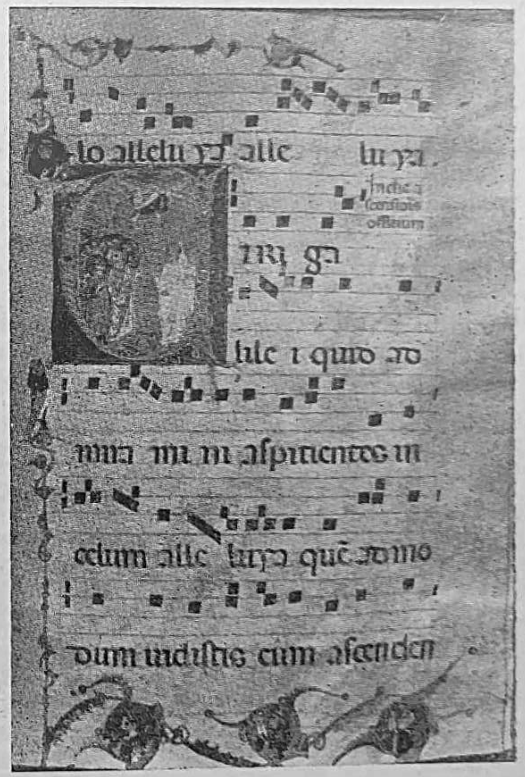
Naziv *si* za 7. stupanj nastao je mnogo kasnije, u XVI st., združivanjem inicijala S(ancte) I(ohannes). U XVII st. *do* je u Italiji zamijenio *ut* (koji se u Francuskoj i danas upotrebljava). Na tom novom nazivlju Guido je osnovao svoj sistem solmizacije, podijelivši sve tonove muzičkog sustava u sedam jednakih heksakorda, s posebnim obzirom na polustepen, koji se u svakom heksakordu nalazio na istom mjestu. Polustepenski se razmak uvijek nazivao *mi-fa*; ako je melodija koju je trebalo pjevati prelazila granice jednog heksakorda (recimo heksakorda *c-a*), mijenjali su se nazivi tonova slijedećeg heksakorda; ako je iza završnog tona heksakorda (u ovom slučaju to je *a*) slijedio ton *b*, onda se završni ton *a* nazivao *mi*, a *b* je dobivao naziv *fa*. Takav se postupak zvao mutacija. Mutacije su prilično otežavale primjenu solmizacije, pa su se učenici služili prstima lijeve ruke i njihovim zglobovima kao mnemotehničkim sredstvom (tzv. *guidonska ruka*). Uvjeren u korisnost svog sustava, Guido je tvrdio da svaki učenik može kroz pet mjeseci naučiti više nego prije u deset godina. Kad je glas o njegovim uspjesima stigao do Rima, pozvao ga je oko 1027. papa Ivan XXII da pred njim izloži svoju teoriju. Oduševljen Guidovim sustavom, papa je, prema predaji, mogao u kratkom vremenu naučiti pjevati bilo koji zapisani napjev, njemu inače nepoznat.

Guidovu djelatnost na području višeglasja spomenut ćemo nešto kasnije.

Usporedo s razvojem crtovlja razvijao se i vanjski oblik neuma, koje su postajale sve preciznije i naposljetku se svele na dva različita tipa: romanski, kvadratni (nota quadrata) i gotički, rompski. Za primjer donosimo *Kyrie* sa str. 44. zapisan romanskim neumama iz završne faze njihova razvoja:

30.

Pojava višeglasja i menzurirane muzike odvela je notaciju drugim putovima, na kojima se razvila do onog oblika u kojem se već stoljećima primjenjuje. Neumatska notacija zadržala se u muzičkoj praksi samo u koralnim zbornicima.

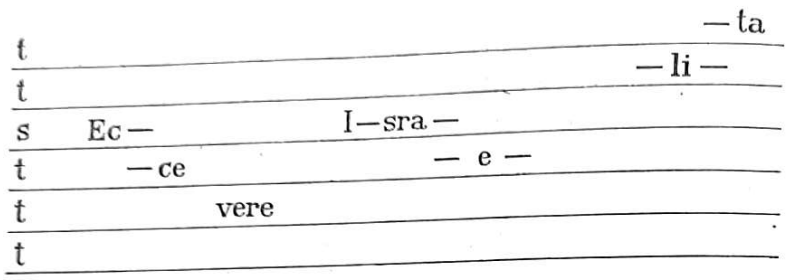


Rimska koralna notacija

Pri kraju ovog odsjeka o muzičkoj notaciji spomenut ćemo i pokušaje koji su na drugi način nastojali riješiti probleme zapisivanja tonova. H u c b a l d (840—930), flandrijski redovnik i važan teoretičar, uveo je crtovlje u koje je umetao tekst, i to tako da su slogovi teksta ulazili u prostore među crtama.

Posebne kratice sa strane pokazivale su da li se radi o cijelostepenskom ili polustepenskom razmaku (t = tonus, cijeli stepen; s = semitonium, pol stepena):

31.



Taj bi primjer u današnjoj notaciji ovako izgledao:

32.

Hermannus Contractus (umro 1054), također redovnik, služio se slovima koja su označivala intervale među tonovima (pr. TS = tonus cum semitonio, tj. mala terca; TT = ditonus, velika terca, itd.).

No ti pokušaji nisu naišli na šire usvajanje i primjenu te su razmjerno brzo pali u zaborav.

Muzika u Bizantu. Prikazavši razvoj jednoglasne duhovne muzike na srednjovjekovnom Zapadu, potrebno je u najkraćim crtama izložiti kako se razvijala muzika u Bizantu, tom moćnom posredniku između Istoka i Zapada.

Istočnorimsko ili Bizantsko Carstvo — jedinstveni spoj elemenata koji su potjecali, po riječima Ostrogorskog, iz rimskog državnog uređenja, grčke kulture i kršćanske vjere — doživjelo je sasvim drukčiji udes od Zapadnorimskog. Dok je ovo posljednje propalo pod pritiskom vanjskih i unutrašnjih rušilačkih snaga (ustanci robova, nadiranja barbarskih plemena), Bizant se održao još tisuću godina nakon propasti Zapadnorimskog Carstva, sve dok Turci nisu zauzeli Carigrad (1453). No to dugo razdoblje nije protjecalo u miru. Bizant je kroz čitavo to vrijeme proživljavao unutarnje trzavice, a vodio je i uporne borbe, čas na jednoj, čas na drugoj strani svojih granica. U tom procesu sukobljavanja s neprijateljskim snagama, bili to Goti, Huni, Vandali, slavenska plemena, Perzijanci ili Arapi, Bizant je dolazio u dodir s tuđinskim kulturama, kojih su se elementi uvlačili u njegovu vlastitu i u toku vremena stvorili osebujnu sintezu, pri čemu su svakako odigrale važnu ulogu i razgranate trgovačke veze Bizantskog Carstva.

U krupnim centrima Bizanta, kao i u Carigradu, tom »drugom Rimu«, moglo se zamijetiti bujno šarenilo narodnosti i jezika. Dok su po gradovima naobraženi ljudi i pripadnici vladajućih slojeva govorili grčki, široku je rasprostranjenost uživao osobito sirijski jezik (utjecaj sirijske kulture na bizantsku od posebnog je značenja).

U Bizantu je razvoj umjetnosti, a prema tome i muzike, bio upućen drukčijim pravcem nego na Zapadu, i to uglavnom stoga što se crkva razvijala u potpunoj zavisnosti od carske vlasti (cezaropapizam). Ta je činjenica uzrokom da u Bizantu nije nastao onako oštar jaz između svjetovne i duhovne muzike kakav se susreće u ondašnjoj zapadnoj Evropi.

S druge strane, značajno je i to što su se pojedini bizantski krajevi služili svojim jezikom u vršenju bogoslužja, pa su se tako razvile različite lokalne liturgije (armenska, sirijska, koptska, perzijska, crkvenoslavenska).

Uspoređujući duhovnu muziku Bizanta sa zapadnoevropskom, nalazimo u njoj poznate nam pojave, koje je lako protumačiti istovetnošću izvora (Istok): psalmodičko recitiranje, koje se razvija do bogatih melizmatičkih jubilacija, i himne, u kojima se javlja veći ili manji utjecaj narodnog melosa. No bizantska je duhovna muzika prosječno mnogo bogatija melodijskom ornamentikom i raskoši ukrasa (koja je svakako i odraz opće raskoši što je vladala na bizantskom dvoru, središtu duhovne i svjetovne vlasti); opseg pojedinih napjeva prelazi heksakordalni okvir, tragovi pentatonike mnogo su rjeđi, princip »duge«, tako karakterističan za gregorijanski koral, ne javlja se tako često.

Osnovni oblik bizantske liturgije predstavljaju *himne*, koje su se počele širiti iz Sirije. Tzv. *tropi* ili *tropari* su himnički elementi umetnuti među pojedine stihove psalama. Najraniji predstavnici tropara bijahu Timoklo i Antim, obojica iz V st. Kaže se da ih je sastavljao i sam car Justinijan. Slijedeće razdoblje u razvoju himni (VI—VII st.) već je doba njihova cvata. Značajna je tadašnja forma *kondak*; sastojao se iz 18—24 strofe koje su se pjevale prema melodiji prve strofe (tzv. *irmos*). U to se vrijeme ističe lik Sirijca Romana, darovitog pjesnika, nazvanog »princeps melodorum«; od njegove tisuće kondaka sačuvalo se osamdeset. U to je vrijeme carigradski patrijarh Sergije sastavio čuvenu himnu-molitvu *Akatist*, navodno u trenucima kad su Arapi prijetili Carigradu zauzećem. U VII—VIII st., trećem i najbogatijem odsjeku u razvoju himnologije, javljaju se tzv. *kanoni*, složene pjesničko-muzičke forme koje su se sastojale od devet oda; svaka je oda bila sastavljena iz više strofa (obično iz četiri), izgrađenih na podjednakoj ritmičkoj osnovici. Najznatniji predstavnici kanona bili su Ivan iz Damaska (Damaskin) i Kuzma iz Jeruzalema.

Ivanu iz Damaska pripisuje se redakcija i dopuna tzv. *Osmoglasnika*, veoma važne bizantske crkvene knjige u kojoj se nalaze mnogi najpoznatiji crkveni napjevi. To su pjesme nedjeljnog bogoslužja kroz crkvenu godinu, u svim tzv. *glasovima* (v. o njima u daljem tekstu). Veoma ugledan, Ivan iz Damaska je autor glasovitog *Uskršnjeg kanona* koji su nazivali i *Zlatni kanon* ili *Kraljica kanona*. Kad se povukao u samostan sv. Save kod Mrtvog mora, počela je s njime djelatnost brojne skupine crkvenih pjesnika tzv. *savaita*. Novo žarište bizantske himnografije izgrađuje se u IX st. u carigradskom samostanu Studionu, pa se i pjesnici iz tog samostana nazivaju *studitima*.

Do IX st. pjesnik i kompozitor bijaše redovito jedna te ista osoba. Tada se te funkcije počinju odjeljivati. Ali postepeno se pojavljuje sve manje novih, potpuno originalnih kanona; sadržajno se oponašaju stari i pjevaju po već postojećim melodijama. Međutim, u XI st., u skladu sa sve većom raskoši obreda, i crkvene melodije postaju bogatije ukrasima i melizmima. Razvija se i posebno zvanje: tzv. *melurg* je muzičar koji ima dužnost da ukrašava i varira postojeće napjeve.

U jednom kasnijem odsjeku (XIII i XIV st.) primjećuje se utjecaj orijentalnih, naročito arapskih elemenata. U to doba pada djelatnost čuvenog Ivana Kukuzela, jednog od najistaknutijih muzičara istočne crkve. Ne zna se tačno ni gdje ni kada je rođen. Kao mjesto rođenja navodi se Drač

u Albaniji, ali i jedno selo kod Debra. Čini se da je po narodnosti bio Bugarin. Najvjerojatnije je da je djelovao u drugoj polovini XIV st. U mladosti je učio pjevanje u Carigradu; kasnije je postao redovnik u samostanu na Sv. Gori, gdje je podučavao pjevanje. Kukuzel je komponirao mnoge crkvene pjesme jednoglasnog tipa; one su složenije, bogatije melizmatičkim ukrasima nego dotadašnje pjesme istočnopravoslavne crkve. Jedna od najpoznatijih je *Tužaljka Bugarkinje*. Veći broj postojećih crkvenih napjeva Kukuzel je obradio, dotjerao i ukrasio melizmima. Napisao je i tzv. *Veliko iso papadikijskog pojanja*, neku vrstu udžbenika za pjevače. S obzirom na teškoću izvođenja pojedinih vježbi, na virtuozne elemente u njima i dotad nepoznate modulacije, nazivali su ovaj priručnik »bičem pjevača«. Svoja djela zapisivao je Kukuzel notacijom koju je znatno obogatio.

Što se tiče svjetovne muzike u Bizantu, ona se s osobitim bogatstvom i raskoši razvijala na carskom dvoru. Pri tome su važnu ulogu odigrale orgulje, koje su se u Bizantu upotrebljavale i kao svjetovni instrument (orgulje su na Zapad došle upravo iz Bizanta, otkuda su ih 757. bizantski monasi donijeli na dvor Pipina Malog). One su bile proširene i među građanskim slojevima i osobito se upotrebljavale na svadbama.

Prilično oskudni podaci o bizantskoj svjetovnoj muzici spominju i tzv. *aklamacije*, kojima su dvorski pjevači pozdravljali cara pri njegovu ulazu u cirk, na svečane skupštine, u crkvu. U aklamacijama su se češće navraćale uobičajene, stereotipne formule. Evo jedne takve aklamacije (tekst znači: Živio car!):

33.

Bizantska notacija prešla je, u postepenom razvitku, nekoliko faza. U početku ona je prilično primitivna, ne bilježi vjernije melodijski tok, nego označuje naglaske riječi. To je tzv. *ekfonetska* notacija; osnova su joj grčko-rimski akcenti koje je još u III st. pr. n. e. uveo Aristofan iz Bizanta, tj. u doba kad se grčki jezik proširio po zemljama čiji narodi nisu znali pravilno akcentirati grčke riječi. Najstariji rukopis s ekfonetskom notacijom potječe iz IX st., ali je vjerojatno da se ta notacija upotrebljavala i znatno ranije. Zanimljivo je da je živjela usporedo s razvijenom neumatskom notacijom sve do XIV st. U razdoblju od oko 950—1200. u Bizantu se služe *neumatskom* notacijom koja, međutim, još nije u mogućnosti da tačno obilježi intervale, pa prema tome i ona stvarno pomaže kao podsjetnik samo onome tko melodiju već pozna. I neumatska je notacija prešla nekoliko razvojnih faza, pa se govori o *paleobizantskoj* notaciji, sasvim arhaičkih obilježja, zatim o notaciji *srednjeg tipa* i, naposljetku, o naprednijoj, tzv. *mješovitoj* ili *konstantinopolskoj* notaciji. Razdoblje tzv. *srednjobizantske* ili *okrugle* notacije (1100. ili 1200—1400), prilično je temeljito istraženo, zahvaljujući prvenstveno sačuvanim udžbenicima za obuku crkvenih pjevača. Ti priručnici, koji se nazivaju *papadike*, sadrže popis notacijskih znakova, oznaku njihovih intervalskih vrijednosti i vježbe za pjevanje. Znakovi se dijele u dvije skupine: *tijela* (somata) i *duše* (pneumata). Znakovi iz skupine *tijela* označuju postupne, dakle sekundne, silazne ili uzlazne intervale, a oni iz skupine *duše* označuju skokove za tercu ili kvintu, prema gore ili prema dolje. Postoje i drugi znakovi, među kojima tzv. *ison* obilježuje ponovljene tonove. U označivanju ostalih intervala sudjeluju zajedno i znakovi *duše* i *tijela*. *Kasnobizantska* notacija, koju zovu i *Kukuzelovom* jer ju je on prvi primjenjivao, bila je u upotrebi otprilike od 1400. do početka XIX st. Ta je notacija u stvari proširena, obogaćena srednjobizantska notacija, u koju je ušlo mnogo novih znakova i naziva potrebnih u vrijeme kad se u bizantskoj crkvi pod turskim utjecajem pojavio nov stil, raskošan i bogat ukrasima. Ali novi znakovi ne fiksiraju intervale, već se odnose na ritam i način

izvođenja. Nazivi tih znakova, često čudni, neobični i pretjerano dugi, ostali su kasnijim generacijama sasvim nejasni.

O teoriji stare bizantske muzike nema mnogo podataka. Stari bizantski pisci govore o muzici više s etičkih pozicija, ne osvrćući se mnogo na muzičku praksu svoga doba. I bizantska muzička teorija pozna moduse (koji su u nju došli iz sirijskih izvora), ali oni nisu sasvim identični s gregorijanskim modusima. Bizantskih modusa, odnosno glasova (tzv. ehosa) ima također osam (otuda *Osmoglasnik*). Glasovi se dijele u četiri autentična i četiri plagalna (svaka grupa zadržava numeraciju od 1 do 4, pa se prema tomu ne broji skroz od 1 do 8, kao kod gregorijanskih tonusa), ali — za razliku od gregorijanske teorije — vrlo često nota finalis autentičnog i odgovarajućeg plagalnog modusa nije ista, dok im se, naprotiv, registri često podudaraju. Ispred svake crkvene pjesme nalazi se poseban znak, tzv. *martirija*, koja označava glas, dok tzv. *ftora* obilježava prijelaz iz glasa u glas, dakle nešto poput modulacije.

Iz svega što smo dosad naveli očito je i to da se bizantska muzika u cjelokupnom vremenskom razmaku svog trajanja i razvijanja ni izdaleka ne može mjeriti s muzikom Zapada, koja je za to isto vrijeme pokazala mnogo veće bogatstvo u oblicima i broju stvaralačkih ličnosti. Taj polagani tempo razvoja bizantske muzike posljedica je ustajalih socijalno-ekonomskih prilika. Azijski despotizam dvora i njegov rasipni život, koji je narod na svojim leđima osjećao u obliku teških nameta, ratovi i povremeni unutarnji razdori, odsutnost revolucionarnog poleta, koji bi mogao temeljito izmijeniti socijalno-političku strukturu — sve je to uvjetovalo vjekovni zastoj, zbog kojega su se u Bizantu pojedine društvene formacije održale mnogo dulje nego drugdje: dok se na Zapadu naglo razvijao feudalizam, u Bizantu mu za dugo vremena nije bilo traga, u društvenoj sredini koja se još uvijek temeljila na robovlasničkom poretku.

Prvi oblici višeglasja. Pojava višeglasja predstavlja jednu od najkrupnijih tekovina u historiji evropske muzike. Sav njezin potonji razvoj usko je povezan s mogućnostima koje je sobom donijelo izražavanje u višeglasju. Bez te dalekosežne pojave ne bi bio moguć sav razvitak polifonije, a ni harmonije, kako u vokalnoj tako i u instrumentalnoj muzici. A budući da se umjetnička muzika Evrope od XII st. unaprijed — izuzimajući uglavnom vitešku poeziju s muzikom i građansko jednoglasje majsterzingerskog tipa — temelji na primjeni vokalnog ili instrumentalnog, odnosno vokalno-instrumentalnog višeglasja, važnost te tekovine još se jasnije ispoljuje.

Prema davno ukorijenjenom mišljenju, višeglasje se prvi put pojavilo u srednjovjekovnoj Evropi. Međutim, rezultati komparativne muzikologije suzbili su takvo mišljenje jednom zauvijek. Mi smo u prvom poglavlju istakli da se već među primitivnim vanevropskim narodima javlja višeglasje, čak i sa slučajevima imitacija. S druge strane, razna svjedočanstva u književnim spomenicima ranijeg srednjeg vijeka navode nesumnjivo postojanje višeglasnog pjevanja u narodnoj muzici Evrope još mnogo prije nego što je ono prodrlo u naobražene, pismene slojeve i postalo objektom muzičke prakse i notacije.[25] Višeglasje — u obliku heterofonije i strožih i slobodnijih paralelizama — nije, dakle, pojava isključivo evropske muzike, niti je povezano

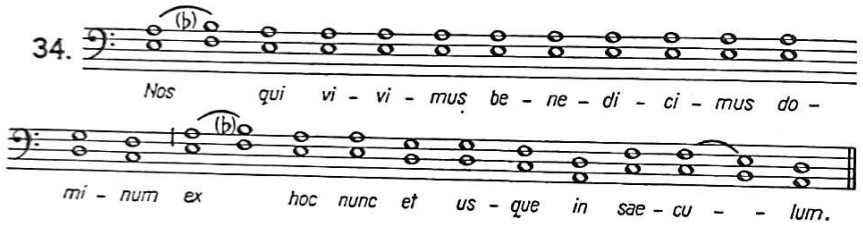
[25] U svojoj veoma značajnoj *Historiji muzičke kulture* (I dio, I sv.) navodi R. Gruber jedan citat iz prastarih irskih legenda, u kojemu se spominje već i troglasno pjevanje. Prema procjeni stručnjaka, tekst tih legenda mogao bi potjecati čak iz III st. n. e. Muzikolog Hornbostel objavio je 1930. dvoglasne napjeve s Islanda, otoka na kojemu se još danas susreće primitivni životni stadij. Slične se pojave zamjećuju u Norveškoj, u gornjim Alpama i u nekim brdovitim predjelima Bugarske.

uz jedan određeni kontinent ili zemlju. Višeglasje je, naprotiv, svojevrsni umjetnički odraz određenog stadija u društvenom razvoju, i to konkretno razdoblja raspadanja prvobitnih društvenih formacija.

Pri kraju prvog tisućljeća prihvatili su i naobraženi krugovi principe višeglasja, koje tada ulazi u muziku bogoslužja. U to se vrijeme javljaju i prvi opisi višeglasnog pjeva u teorijskim muzičkim raspravama (IX st.). Višeglasje spominje u sredini IX st. i irski filozof Scotus Erigena u svom djelu *De divisione natura* (867). O starosti evropskog višeglasja govore i putopisi iz XII st. u kojima se prikazuje stoljetno višeglasno pjevanje u Wallesu.

Kakvo je bilo višeglasje o kojemu govore prvi njegovi sačuvani zapisi i njihovo tumačenje? U djelu *Musica enchiriadis*, iz sredine IX st., nepoznati autor (možda prije spomenuti redovnik Hucbald) opisuje dvoglasje nama već poznatog tipa: jednu gregorijansku melodiju (vox principalis) prati drugi glas (vox organalis) u paralelnim kvartama ili kvintama. Takvo se višeglasje nazivalo *organum* (spomenut ćemo odmah da će organum ostati i skupni naziv za sve vrste primitivnog višeglasja):

34.



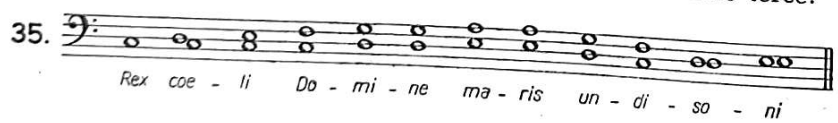
Udvajanjem glavne melodije u oktavi nastajalo je troglasje s istodobnim paralelnim kvartama i kvintama.

Jedan drugi, srodni oblik višeglasja sastojao se u tome što glasovi nisu odmah započinjali s paralelnim pomakom u intervalu kvarte ili kvinte, već u unisonu, s kojim je melodija i završavala.

U takvim tipovima višeglasja karakteristično je puno čuvanje metričko-ritmičkog jedinstva svih glasova. Najznačajnija osobina višeglasja, samostalnost pomaka svakog pojedinog glasa, osvajat će se tek postepeno, u toku prilično polaganog i dugog procesa.

Nakon napomena u traktatu *Musica enchiriadis* tek je Guido iz Arezza u svojoj raspravi *Micrologus de musica* posvetio pažnju problemima višeglasja. On preporučuje paralelno kretanje glasova u kvartama, ali savjetuje da se s početnog unisona prijeđe k završnom na taj način što će se između unisona i prve kvarte umetnuti i intervali velike sekunde i velike i male terce:

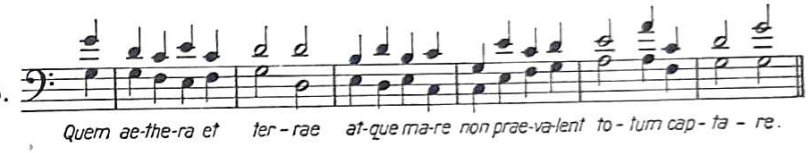
35.



Međutim, već u XI st. susrećemo prve početke protupomaka, jednog od glavnih sredstava kojima se ostvaruje samostalnost melodičke linije u višeglasju. Jedan francuski dokument iz tog doba predviđa da se glasovi moraju nalaziti u izmjeničnim intervalima oktave i kvinte. Nadalje, engleski teoretičar Cotton propisuje, oko g. 1100: »Gdje se glavni glas penje, mora se glas pratnje spuštati, i obratno.«

Primjenom protupomaka napušta se područje organuma (u užem smislu riječi) i uvodi nova višeglasna vrsta: *diskant*. Temeljna je melodija, tzv. *cantus firmus*, u donjem glasu, koji se naziva *tenor* (od lat. tenere = držati; glas, dakle, »drži« melodiju). Gornji glas (nazvan također *diskant*) ne samo da se kreće u protupomaku već može upotrebljavati i manje notne vrijednosti od donjeg, što već upućuje na ornamentiranje, *koloriranje*, višeglasnog stavka, koje će se kasnije mnogo značajnije razvijati. U svojem priručniku muzičke historije navodi H. Riemann ovaj primjer za jednostavniju vrstu diskanta:

36.

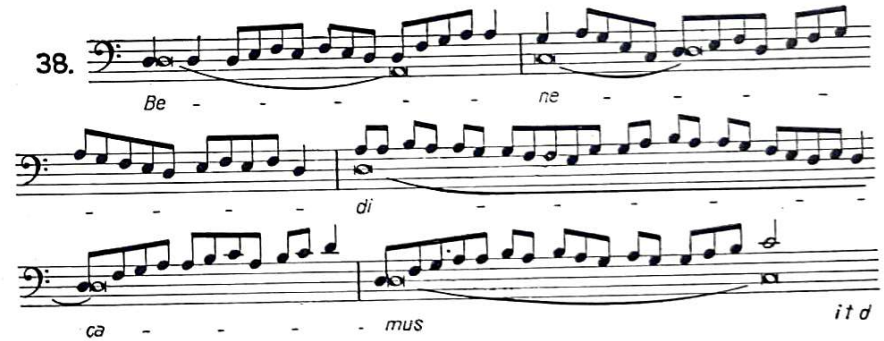


Taj je primjer, uz primjenu ritmičke raznolikosti, mogao poprimiti ovakav *figurirani* izgled:

37.

Već u početku XII stoljeća figuriranje postaje bogatije. Među prvim primjerima figuriranog višeglasja, otkrivenima u samostanu sv. Marcijala u Limogesu, značajnom obrtničkom i trgovačkom francuskom centru toga doba, nalazi se i ovakav:

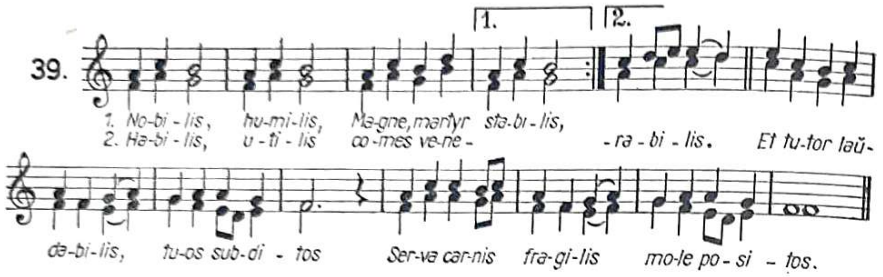
38.



Uz te vrste višeglasja treba spomenuti i dva posebna tipa, engleskog i kontinentalnoevropskog podrijetla: gymel i fauxbourdon, jer je za oba karakteristično baš paralelno kretanje glasova.

Gymel je svoje ime (prema lat. cantus gemellus, blizanački pjev) dobio tek u XV st., ali je, kao postupak u višeglasnom pjevanju, postojao znatno ranije. Sklonost k pjevanju u paralelnim tercama, na kojemu se gymel temelji, susreće se u engleskim kompozicijama s kraja XII i početka XIII st. Općenito govoreći, gymel je tip kompozicije u kojoj gregorijansku melodiju prati drugi glas u tercama. No bilo je i gymela nešto drugačijih, u kojima se povremeno s terce prelazilo na unisono ili čak na protupomak. Ponekad se gymelu dodavao i treći glas, iznad ostalih dvaju. Umjesto paralelnih terca susreću se u gymelu i paralelne sekste. Evo jednog poznatog gymela pronađenog u nekom rukopisu iz druge polovine XIII st.:

39.

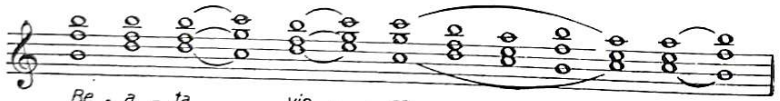


Od kraja XIII st. pojavljuju se troglasne kompozicije u kojima se upotrebljavaju u isto vrijeme paralelne terce i seksta, dakle paralelni sekstakordi. Dugo se za sva takva djela upotrebljavao izraz *fauxbourdon*. U novije vrijeme razlikuju se (prema M. Bukofzeru) dvije podvrste fauxbourdona. Jedna je engleskog podrijetla, a cantus firmus je kod nje u najdubljem glasu. Druga potječe s kontinenta i donosi cantus firmus u najvišem glasu. Prvoj je Bukofzer dao naziv *engleski diskant* a drugoj fauxbourdon u užem smislu riječi. U kontinentalnom (francusko-nizozemskom) fauxbourdonu, koji je znatno mlađi od engleskog diskanta, zapisan je bio samo najviši i najdublji glas. Najviši je glas izvodio kakav gregorijanski napjev. Najdublji ga je pratio u sekstama i, mjestimično, u oktavi. Dionica srednjeg glasa improvizirala bi se na taj način što bi pjevač izvodio dionicu najvišeg glasa, ali za kvartu niže. Značenje izraza fauxbourdon, koji se prvi put spominje u prvoj polovini XV st., povezano je upravo uz činjenicu da cantus firmus nije u najdubljoj dionici, već je iz nje premješten u najvišu. Time je narušena stoljetna tradicija koja je cantus firmus povjeravala dubljem glasu, pa je njegova dionica »lažna« (franc. faux). U engleskom diskantu zapisan je samo cantus firmus u najdubljem glasu. Ostala dva glasa improviziraju, i to tako da ispod svakog tona cantus firmusa (osim prvog i posljednjeg) zamisle donju tercu; nakon toga najviši glas pjeva tu novu, za tercu nižu melodijsku liniju, premještajući je za oktavu više, a srednji glas je transponira za kvintu više. Npr. (tonovi u zagradama su zamišljeni):

40.

Takav se postupak nazivao *discantus supra librum, discantus visibilis* ili pak *perfectio ocularis*. Evo i jednog primjera u toku kojeg se paralelizam sekstakorda povremeno napušta (dakle ne samo na početku i na kraju):

41.



Značenje izraza fauxbourdon proizlazi možda i iz prakse engleskog diskanta, u kojemu je »zamišljena« dionica igrala zaista ulogu prividnog, lažnog basa.

Primjena usporednih sekstakorda bit će bogata u djelima prve generacije nizozemskih muzičara (Dufay, Binchois), koji će se njome obilno služiti.

Bogatstvo terca kod ovih višeglasnih tipova podudara se sa značajnom pojavom na polju muzičke teorije: engleski teoretičar Walter Odington uvrstio je na prijelazu u XIV st. tercu među konsonance, narušivši time krutost starogrčkog sustava konsonanca, koji je kroz veći dio srednjeg vijeka vladao. No i tu je praksa išla pred teorijom. Ono što je nauka konačno usvojila i priznala, narod je davno prije toga u svojoj muzičkoj kulturi primjenjivao: terce, odnosno seksta u gymelu prilično su starije od Odingtonova novog pravila.

Ars antiqua. U razvoju višeglasja, od početka znatnije samostalnosti u melodijskom pomaku pojedinih glasova-dionica do pojave monodije, tj. onog pravca u muzičkom stvaralaštvu koji će, negirajući bit polifonije, otvoriti novo poglavlje muzičke historije — muzički barok, zamjećuju se obrisi triju razdoblja: prvo od njih ide otprilike od kraja XII do kraja XIV st.; drugo je obilježeno djelatnošću nizozemskih polifoničara i obuhvaća XV st; treće ispunja XVI st., a obilježeno je ne samo djelovanjem posljednjih velikih Nizozemaca (O. di Lasso) već i znatnih stvaralačkih snaga koje se javljaju u Italiji (Palestrina), Njemačkoj i nekim drugim zemljama. U prvom odsjeku vodeća uloga dugo pripada Francuskoj; u XIV st., pod utjecajem naprednih predrenesansnih težnja, preuzet će je Italija, uz koju će Francuska i dalje biti važno žarište muzičkog života u Evropi.

U XII st., kad Francuska postaje centrom evropske muzike i arhitekture, već je snažno pokročio i razvoj gradova i društvenog gradskog života. Samostani sve manje ostaju ognjištima ondašnje kulture. Tu funkciju preuzimaju katedrale po gradovima, koje okupljaju mnogo raznorodnije, pretežno građanske slojeve vjernika, među kojima i predstavnike naobraženih krugova, ondašnju inteligenciju.

Među tadašnjim francuskim gradovima naročito se ističe Pariz, i kao prijestolnica francuskih kraljeva, kojih je vlast baš u to vrijeme znatno ojačala, i kao znajno ekonomsko središte, smješteno na veoma podesnu položaju i, naposljetku, kao glasoviti naučni centar, osobito iza utemeljenja sveučilišta. U Parizu se podiže jedan od prvih krupnih spomenika novog gotskog stila, katedrala Notre-Dame, u kojoj svoju djelatnost razvijaju najnapredniji muzičari onog vremena, obogaćujući višeglasje sve novijim sredstvima.

Uz gotiku, koja ima toliko dodirnih tačaka s višeglasnom muzikom — pomislimo na beskonačno prepletanje i stremljenje samostalnih arhitektonskih linija koje se dižu uvis — razvija se i literatura građanskog staleža s tematikom iz građanskog života.

U Parizu, u kojemu tada susrećemo i veoma bogatu sliku društvenog života — tu su dvorovi kralja, feudalne gospode, tu je katedrala, pa samostani, građanski slojevi, studenti, putujuće družine žonglera, žongleri kao pratioci trubadura — odvijao se u njegovoj katedrali rad prvih poznatih nam majstora višeglasja.

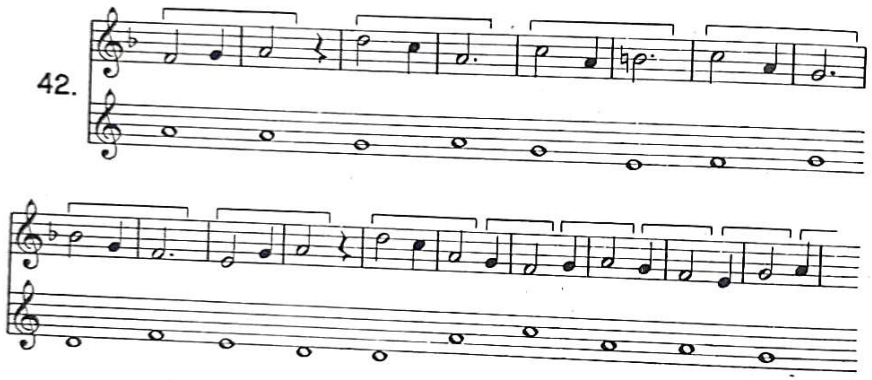
Za njih saznajemo putem jednog anonimnog engleskog traktata (vjerojatno iz doba oko 1275) što ga je muzikolog E. de Coussemaker izdao u znajnoj zbirci *Scriptores de musica medii aevi* (1866 — 1876) pod natpisom *Anonymus IV*. Tu se, među ostalim, kaže: »Treba podsjetiti da je magister Leonin uživao glas izvrsnog kompozitora (organista, tj. autora organuma) te da je napisao veliko djelo u stilu organuma, uzimajući za tekst gradual i antifonarij, kako bi unio raznovrsnost u bogoslužje; to se djelo upotrebljavalo do vremena velikog Perotina, koji je iz njega načinio izbor, dodavši mu mnogo novih kompozicija, mnogo boljih, jer je poznavao discantus mnogo bolje od Leonina. Magister Perotin napisao je, nadalje, izvrsne kompozicije u tri i četiri glasa (na cantus planus)[26] kao i conductuse, trojake, dvojake i jednostavne.« Iz tog veoma značajnog odlomka ne možemo doznati ništa pobliže kad su navedeni umjetnici djelovali, ali se smatra da je Leonin stvarao u drugoj polovini XII st., a njegov nasljednik Perotin u prijelazu na XIII st. i u

[26] *Cantus planus* (franc. plain-chant, tal. canto piano, engl. plain-song) bio je naziv za gregorijanske melodije koje su, u obliku *cantus firmusa* ulazile u sklop višeglasnih kompozicija, redovito gubeći svoju ritmičku gipkost u korist mnogo jednoličnijeg ritmičkog kretanja.

njegovu početku (bio je regens chori katedrale Notre-Dame vjerojatno između 1180. i 1220). Djela ovih dvaju majstora, kao i mnoga druga, većinom anonimna djela iz XIII st., daju uvid u tipične forme tog odsjeka višeglasnog razvoja, koji se u historiji muzike naziva *ars antiqua*.

Leoninovih organuma ima više od 80. Oni ispunjaju opsežan zbornik kojemu je naziv *Magnus liber organi de graduali et antiphonario pro servitio divino multiplicando*, a potječe vjerojatno iz razdoblja između 1160. i 1180. Original nije sačuvan, već samo nekoliko prijepisa. Je li Leonin autor svih organuma, nije moguće utvrditi. U zborniku susrećemo značajnu novost: ritmizaciju dionice nad cantus firmusom, u kojemu je koralna melodija, kao i uopće u višeglasnim formama, donesena u produljenim notnim vrijednostima, tako da traje mnogo dulje nego u običnom, jednoglasnom gregorijanskom pjevanju. Ritmizacija gornje dionice vrši se na temelju odulje, neprekidne primjene utvrđenih metričko-ritmičkih shema. Npr. (tinci su dodani zbog lakše preglednosti):

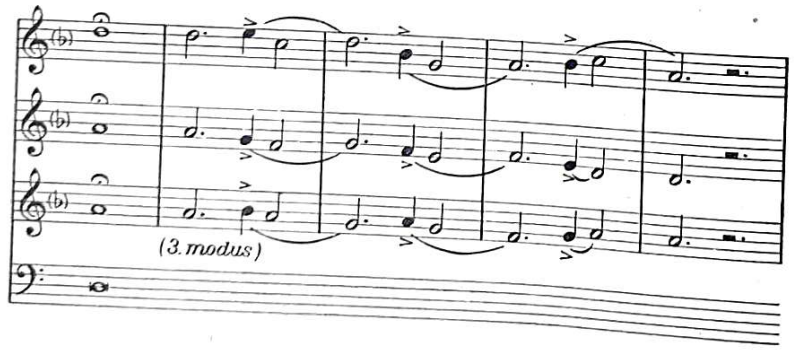
42.

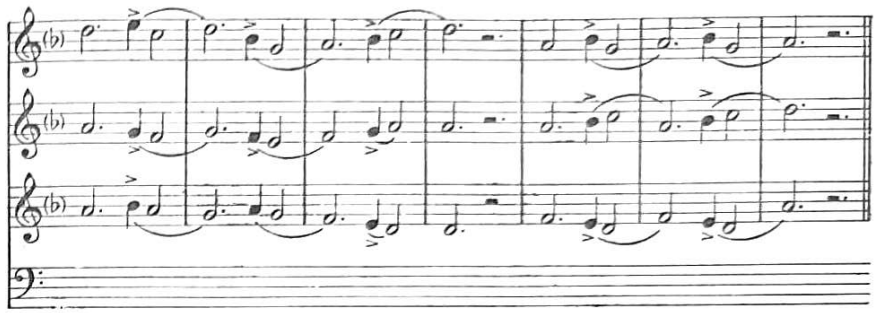


Takvo ritmiziranje već uvodi upotrebu modusa, o kojima će, u ovom specifičnom značenju, biti nešto kasnije govora (na str. 71).

Perotin je dalje usavršio i dopunio Leoninov zbornik preradbama, krać enjima, umetanjem završnih odlomaka (*clausulae*) i povećanjem broja dionica. Od Leoninova dvoglasja on je smjelo prešao na troglasje, pa čak i na četveroglasje (*organa tripla* i *quadrupla*) tako da je Perotin prvi autor četveroglasnih kompozicija u evropskoj muzici. Karakteristično ritmičko jedinstvo svih glasova veoma je često kod Perotina:

43.





Perotin se služi i naizmjeničnim križanjem melodijskih odlomaka u raznim glasovima, a susrećemo u njegovim stavcima i početke principa *imitacije*, tog veoma značajnog načela po kojemu je polifonija tek dobila svu osebujnost svog umjetničkog djelovanja. Među djelima kojima je on sigurno autor najbrojniji su troglasni organumi. Od četveroglasnih najpoznatiji su *Viderunt* i *Sederunt principes*.

Među višeglasnim muzičkim oblicima tih vremena posebnu pažnju zaslužuju conductus, motet, rondellus i hochetus (hoquetus).

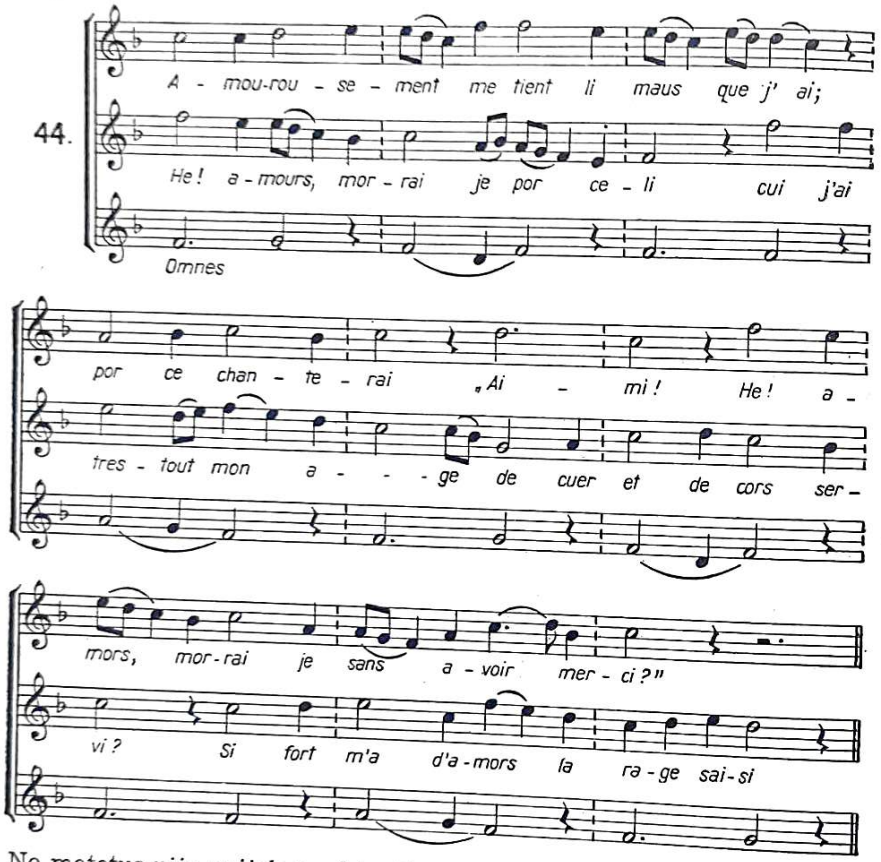
Conductus (franc. conduit) mogao je biti jednoglasan i višeglasan (u 2, 3 i 4 glasa). Njegovo podrijetlo i značenje naziva vjerojatno je u tropu koji se pjevao u vrijeme procesije kad su svećenika-celebranta vodili s jednog kraja crkve na drugi (conductus prema lat. conducere, voditi). Cantus firmus nije kompozitor uzimao iz korala, već ga je sastavljao potpuno slobodno. Latinski tekst conductusa bio je duhovnog i svjetovnog karaktera, strofičkog oblika, te prema tome nije ulazio u sklop liturgijskih tekstova (u užem smislu te riječi). Melodijska linija — izgrađena u conductusu najčešće u trodijelnoj mjeri — isticala se osobinama koje su je razlikovale i od psalmodiranja i od melizmatičkog ornamentiranja u koralu, te su je više približavale tipu himne i njene pjevnosti. No melizama (tzv. *caudae*) bilo je ponekad i u conductusu, osobito na početku i na svršetku pojedinih kitica. Sve su dionice conductusa ritmički unificirane. Kao što je izraz *organum* označivao ne samo paralelizam kvarta i kvinta već i ukupnost prvih tipova višeglasja, tako je i conductus mogao poprimiti šire značenje i obuhvatiti ostale ondašnje višeglasne vrste, osim moteta.

Motetus (ili motet) svakako je najproširenija i najzanimljivija višeglasna vrsta toga doba; ona se pojavljuje u XIII st., živi kroz čitavo XIV, sve do početka XV st. Taj oblik treba razlikovati od kasnijeg moteta nizozemskih polifoničara i talijanskih majstora (Palestrina). Rani srednjovjekovni motet možemo, po Gruberu, definirati kao višeglasno djelo u kojemu se istodobno odvija tok različitih samostalnih melodija, s raznim tekstovima, na istom jeziku ili na raznim jezicima. Već iz ove definicije proizlazi sva osebujnost motetusa. Nad *tenorom*, koji je izvodio u polaganim notnim vrijednostima koju koralnu melodiju ili kakav njezin odlomak (tenor se po svoj prilici često i nije pjevao, već povjeravao instrumentu), nastupao je *medius cantus* (srednji glas) ili *duplum*, nazvan također i *motetus* (u užem smislu riječi). On je izvodio kakvu svjetovnu melodiju, trubadursku, narodnu ili slobodno sastavljenu, s njezinim tekstom, i u posebnom modusu.[27] Nad duplumom nalazio se treći

[27] Iz činjenice da je *duplum* izvodio melodiju bržeg pomaka negoli tenor objašnjavaju neki autori i značenje naziva ove vrste: *motetus* je deminutiv latinske riječi motus (= pokret); označuje, dakle, pomak u sitnijim, bržim, pokretnijim notnim vrijednostima. Drugi pak dovode izraz motetus u vezu s francuskom riječju *mot* (riječ). Motetus bi prema tome značio *mala riječ*, odnosno, figurativno, mala pjesmica.

glas, *tertius cantus* ili *triplum;* njemu je bila povjerena nova svjetovna melodija s novim tekstom i u novom metričko-ritmičkom modusu, često s još manjim, pokretnijim notnim vrijednostima nego u melodijama ostalih glasova. Ponekad se toj skupini glasova dodavao i četvrti (*quadruplum*). Dionice nad tenorom obično su bile ritmizirane na bazi trodijelnosti. Što se tiče gregorijanske melodije, koja je služila kao osnova motetusa, ona nije više ni izdaleka imala svoj negdašnji izgled, već su joj notne vrijednosti bile jako produljene, dok se slobodna gregorijanska ritmika zamjenjivala drukčijom, podložnom zahtjevima menzurirane ritmizacije. Evo primjera za motet s raznim tekstovima i jezicima:

44.



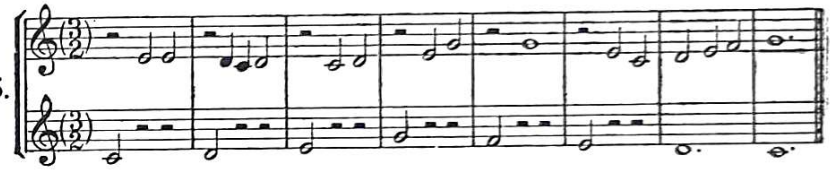
No motetus nije uvijek predstavljao tako čudnu liturgijsko-svjetovnu mješavinu. Njegove su dionice u prvo vrijeme donosile, doduše različite tekstove, ali su svi bili latinski, nabožni, te su obrađivali srodan predmet. Sve su dionice ritmički bile ujednačene. Ulaskom svjetovnih tekstova u sklop motetusa ta višeglasna forma postaje prvim uzorkom svjetovnog višeglasja toga doba; njezin profani karakter još se više naglašuje u trenutku kad tenor s glasa prelazi na instrument, pa preostaju sami svjetovni napjevi, ili kad se i u tenor uvuče kakva narodna popijevka, često plesnog značaja.

Kasnije će motetus napustiti i tzv. modalnu ritmiku (v. str. 71) i prilagoditi se stremljenjima slijedećeg odsjeka u razvoju višeglasja (tzv. *ars nova*), postajući i područjem pokušaja i manifestacija naprednijih težnja.

Promatrajući motetus u raznim etapama njegova razvitka, moramo se osvrnuti na još neke pojave. Jednu smo već spomenuli. To je istodobno udruživanje raznih svjetovnih tekstova, nerijetko u zajedničkom sklopu s odlomkom kakve koralne melodije. Ta je činjenica u prvom redu važna zbog toga što objašnjuje kojim su se putem sačuvale mnoge narodne popijevke toga doba. Uz to, mnogi moteti, osobito u prvo doba razvoja te forme, ne nose autorova imena. I to je tipična srednjovjekovna crta. Anonimnost je u stvaralaštvu tih vremena veoma česta. Pojedinac je u kolektivu sasvim iščezavao, ne tražeći da se njegov doprinos poveže uz njegovo ime. Tek će renesansa jače razviti individualnu svijest.

Od ostalih navedenih muzičkih oblika toga doba *rondellus* (rondeau, rondel, roue, rota) obilježen je uzastopnim prelaženjem iste melodije s jedne skupine pjevača na drugu. U njemu su klice kanona, važnog polifonog izražajnog sredstva izgrađenog na strogom imitiranju, koji će već potkraj XIII st. dati prve značajne plodove.[28] Naposljetku, u *hoquetusu* (nazvanom i cantus truncatus) kao najkarakterističnija pojavljivala se osobina čestog prekidanja melodijske linije, što je imalo za posljedicu i često pauziranje; slušatelj je gotovo imao dojam da glasovi mucaju:

45.



Tehniku hoquetusa preuzet će i ars nova u XIV st.

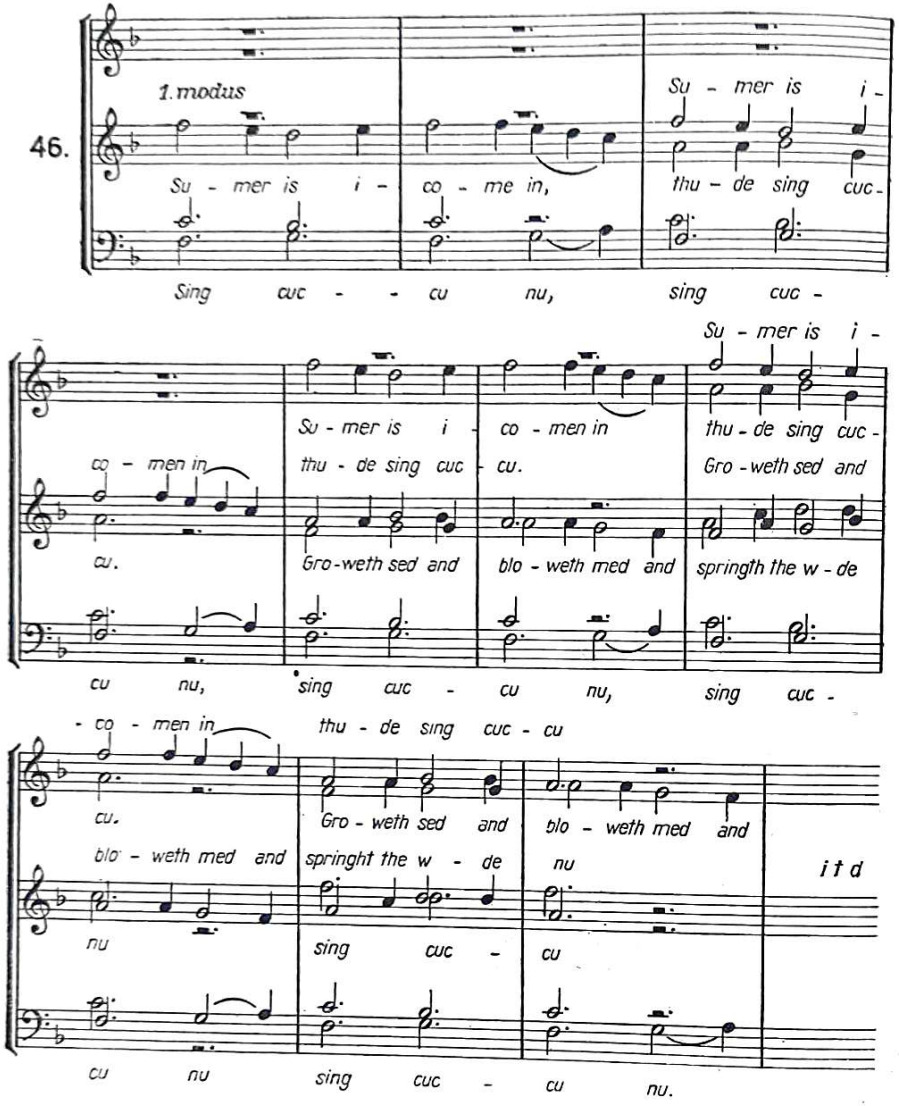
Maločas smo rekli da je XIII st. bilo već doba procvata kanonskih forma, iako se one ne javljaju posvuda. Jedan veoma razvijen primjer kanona, i to čak dvostrukog, čuveni *Ljetni kanon* (Sumer is icumen in), koji se pripisuje redovniku Johnu of Fornsete (vjerojatno oko 1310. a ne 1240, kako se prije mislilo), ukazuje na to da su se polifone forme izvanredno snažno razvijale na Britanskim otocima. *Ljetni kanon,* napisan za četiri tenora i dva basa, donosi vedri ugođaj probuđene prirode s programnim obilježjima (ostinatna kanonska formula u basovima, s kukavičjim pjevom). Melodika je izvorna, s prizvukom narodnog stvaralaštva. *Ljetni kanon* je po formi tzv. *beskonačni, kružni* kanon (zato se i zove *rota*, kotač). To je najstarija poznata šestoroglasna kompozicija i jedno od najstarijih djela u kojima se afirmira tonalitet dura (v. primjer br. 46).

Na kraju ovog odsjeka spomenimo i to da je postepeno povećavanje broja glasova u višeglasnom stavku (od dva na tri i četiri) u toku vremena iskristaliziralo nazivlje kojim se i danas služimo. Glas koji se u prijelazu s dvoglasja na troglasje dodavao dvoglasnom sklopu nazivao se često i *contratenor*. Ako je nastupao ispod tenora, koji je tada prestajao biti najdubljim glasom, dobivao je naziv *bassus* (otuda bas); ako se smještao neposredno iznad tenora, zvali su ga *alta vox* ili *altus* (otuda alt). Najviši glas, zvan i discant i *supremus,* pretvorio se, postepenim jezičnim razvojem posljednjeg od tih dvaju izraza, u *sopran.*

Svjetovna muzika jednoglasnog tipa u srednjem vijeku. O jednoglasnoj svjetovnoj muzici u srednjem vijeku ne može se toliko govoriti koliko o crkvenoj. To je i shvatljivo. Proučavanje muzičkih manifestacija jedne određene epohe vrši se na temelju sačuvanih dokumenata. A najveći broj dokumenata srednjovjekovne jednoglasne muzičke prakse pripada području crkvene mu-

[28] Smatra se da se prvi poznati kanon, nastao oko 1290, nalazi u jednom kratkom pripjevu iz djela *Renart le Nouvel*, kojemu je autor Jacquemart Gelée de Lille.

46.



zike. Crkva je u srednjem vijeku imala mogućnosti i interesa da čuva kulturno-umjetničke plodove što su nastajali u njezinu djelokrugu.

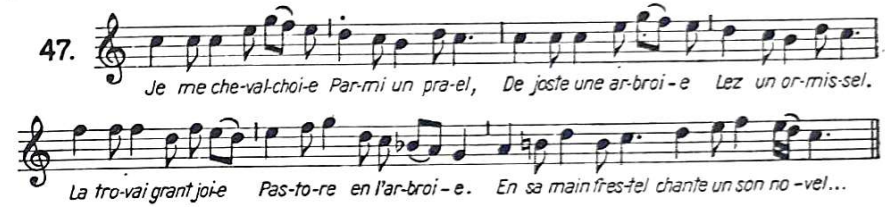
S druge strane, crkva je zauzimala neprijateljski stav prema onim elementima u narodnom muzičkom stvaranju koji su se zbog veće slobode u tematici i izražavanju sukobljavali s načelima i smjernicama crkvene nauke. Kako je pak naobrazba širih narodnih slojeva u srednjem vijeku bila veoma primitivna, razumljivo je što narodnom muzičkom stvaranju vjekovima nije, tako reći, ostajalo traga. To stvaranje, koje nije imao tko zapisivati, upoznajemo dugo vremena djelomično posrednim putem, preko onih njegovih elemenata koji su prodrli u samu crkvenu muziku, unoseći u nju živost ritmičke podloge, periodizaciju arhitektonike i suprotstavljajući se asketskoj apstraktnosti gregorijanskog pjeva. Tek prvi sačuvani zapisi narodnih popjevaka

(XII st.) daju uvid u bogatu raznovrsnost narodnih muzičkih tvorevina, koje po svoj prilici potječu iz ranijih vremena.

O vrstama narodnih napjeva koji su vrlo često očitovali osobine starocrkvenih tonaliteta govori među prvima teoretičar Johannes de Grocheo (Jean de Grouchy) u početku XIV st. On obilježuje narodne popijevke općim nazivom *cantilenae* i dijeli ih, prema njihovu karakteru, u balade, romance, ljubavne pjesme, pjesme rastajanja, satiričke, vojničke, radničke, mornarske, zanatlijske, pastirske i dječje pjesme, uspavanke, obredne itd.

Mnogi se narodni napjevi odlikuju plesnim ugođajima; u njima je naglašena simetrija obrisa, uz žustru i čistu melodičku liniju. Evo jednog zanimljivog primjera iz francuske zbirke *Chansonnier de Saint-Germain*:

47.



Mnoge narodne popijevke ostale su sačuvane na taj način što su postale *cantus firmus* višeglasnih kompozicija, kako svjetovnih tako i crkvenih.

U razvitku narodne muzike važnu su ulogu odigrali putujući svirači, jedini predstavnici instrumentalne narodne muzike u srednjem vijeku. Spomenut ćemo ih kasnije, u odsjeku posvećenom srednjovjekovnoj instrumentalnoj muzici.

Viteška poezija i muzika. Pojam srednjovjekovne jednoglasne svjetovne muzike ne iscrpljuje se u pojavi narodnih muzičkih tvorevina. On obuhvaća i vitešku poeziju i muziku, koja je u Evropi cvala od kraja XI do kraja XIII st. O njoj se može i više govoriti nego o narodnoj muzici jer su sačuvani dokumenti s područja viteške muzike brojniji, a prilike u kojima se ona razvijala temeljitije poznate i proučene.

Nakon razdoblja u kojemu su zasade karolinške renesanse bile već gotovo zaboravljene, a Evropom se širila neprosvijećenost, uz druge teške nedaće (glad, epidemija, najezde Ugra, Normana, Saracena), kraj XI st. obilježuje početak novih vremena, mnogo povoljnijih za razvijanje kulturnih nastojanja.

To je doba punog učvršćenja feudalnog poretka, kao i doba razvitka srednjovjekovnih gradova, koji postaju značajnim ekonomskim jedinicama. Viteški stalež, koji je svojim neplodnim, parazitskim i besadržajnim životom postao kočnicom u razvoju i jačanju kraljevske vlasti, počeo je obogaćivati svoju svakidašnjicu novim elementima. Donedavno zaokupljeni samo ratnim pohodima, lovom, pljačkom i nasiljem, vitezovi stječu i priličnu naobrazbu, posebno umjetničku; oni poznaju i muzičku teoriju, vješti su pjevanju i sviranju na instrumentima, a pišu i stihove, ali ne na latinskom, već na narodnom jeziku.

Pripadnici plemićkog staleža izgrađuju sada kodeks viteškog morala i ponašanja. Viteški dvorci postaju zbirkama ukrasnih predmeta i slika, natječući se u raskoši i s vladarskim rezidencijama.

Naposljetku, u plemićkom staležu javlja se i pojam viteške ljubavi; ona kroz duge decenije napaja literaturu koja se — u uskoj vezi s muzikom — razvija u viteškoj sredini.

Ta je ljubav svojevrsna, u njoj je mnogo idealizma, koji je ponekad i mistički obojen. Vitez se odaje pravom kultu svoje odabranice. On je njezin vjerni poklonik, ponizno i strpljivo podnosi sve udarce koje mu njena hirovitost ili ravnodušnost

zadaje. Njegova je ljubljena uzor svih kreposti; no katkad je vitez i ne pozna osobno, već samo po čuvenju! Ta je ljubavna poezija prilično konvencionalna, ona se služi ustaljenim izrazima i usporedbama, ali je njena muzička dopuna često veoma izvorna, puna melodičke invencioznosti, koja spašava povremene slaboće teksta.

Viteška se umjetnost najprije razvija u južnoj Francuskoj, predjelu istaknutog ekonomskog i kulturnog cvata, te zahvaća pogranično španjolsko područje. Zatim se širi u sjevernu Francusku i u druge zemlje (Italiju, Španjolsku, Njemačku), a dopire i do naših obala. Plemići-pjesnici i kompozitori nazivaju se u južnoj Francuskoj *trubadurima* (po riječi trobar = pronalaziti, izmišljati, u ovom slučaju muziku i stihove), a u sjevernoj *truverima*.[29] Dok se trubaduri služe provansalskim jezikom (langue d'oc), truveri upotrebljavaju sjevernofrancuski langue d'oîl.

Čuveni predstavnici viteške umjetnosti u Francuskoj bili su Guillaume de Poitiers, Bertrand de Born, Conon de Béthune, Marcabru, Jean de Brienne, Thibault de Champagne, Bernard de Ventadorn, Jaufré Rudel, Châtelain de Coucy, Gace Brulé, Adam de la Halle (jedan od posljednjih) i mnogi drugi.

Trubaduri-plemići redovito nisu sami izvodili svoja djela, već su to prepuštali žonglerima koji su stajali u njihovoj službi i putovali od grada do grada, od jednog dvorca do drugog, te upoznavali slušatelje s pjesmama svog gospodara, pjevajući i prateći se na kakvom instrumentu (ponajčešće je to bila viella, preteča violine, pa gitara i lutnja). No u toku vremena postaje sve teže lučiti trubadura od žonglera. Čuveni Colin Muset živio je poput žonglera i primao darove i honorare za svoje nastupe unatoč tome što je posjedovao kuću, slugu i službe. Ali on je sam sastavljao svoje pjesme.

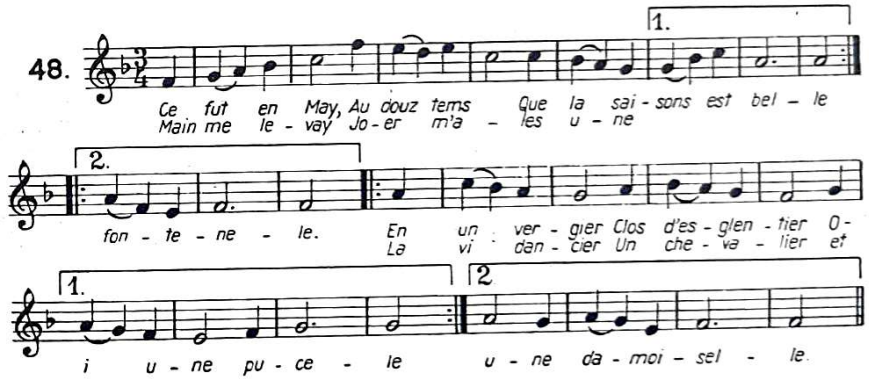
Sačuvanih trubadurskih pjesama s melodijama ima oko 260, dok je broj truverskih mnogo veći (oko 1400).

Ogledajući pobliže vitešku umjetnost, njezinu sadržajnu i formalnu stranu, uočit ćemo da se u njenoj muzici odražavaju i značajke narodne umjetnosti. Na prvi je pogled to možda malo nejasno. Ali budući da je u komponiranju trubadurovih stihova često sudjelovao i žongler, dakle čovjek iz naroda, prizvuk narodne melodike i ritmike mogao je i tim putem ući u trubadursku umjetnosti.

Sadržajnost trubadurske poezije ne zasniva se isključivo na elementima ljubavne lirike. U prvim počecima nije je čak ni bilo. Trubadurska je umjetnost, doduše, u velikom broju slučajeva subjektivna, prožeta mentalitetom viteške ljubavi, koja uz ljepotu odabrane gospođe slavi katkada i ljepote prirode; ali ona često nosi i objektivni karakter, koji se ispoljuje u pripovjedačkom stavu, ponekad s izvjesnim dramatskim ugođajem. *Canso* ili ljubavna pjesma, najsavršenija forma trubadurske poezije, složena je od više kitica, koje se sve pjevaju na istu melodiju. Strofičnost je uopće veoma značajna za strukturu viteških napjeva, premda među trubadurskim pjesmama ima i takvih u kojima je tekst skroz komponiran. *Sirventes* obuhvaća posebnu kategoriju pjesama, u kojima se trubadur nije obraćao dami, već kakvom čuvenom princu ili vladaru. U sirventesu je bilo pohvale, ali i prijekora, a vrlo često i satire. Za tu vrstu pjesama obično se nisu komponirali novi napjevi, već se upotrebljavao koji od postojećih. U *pjesmama o križarskim vojnama* propagirala se potreba za odlaženjem u daleke zemlje, na vojne pohode, ili se izražavalo ljubavno nespokojstvo žene kojoj je dragi ili muž u križarima. U pjesmi *tenso*, kao i u *jeu-parti*, dvije ili tri izmišljene ili stvarne osobe raspravljaju o ljubavnim, političkim, socijalnim, šaljivim pitanjima, u kojima je bilo i satiričkog prizvuka. *Aube* je iznosila bolni rastanak ljubavnika u zoru, *pastourelle* je pjevala o ljubavnim zgodama iz života pastira, u koji se upleće kakav plemić da zavede pastiricu. *Lai* je jednostavna lirska pjesma, koja je kasnije služila kao uvod u junačke pjesme. Mnoge pjesme imaju pripjev (refren), tako *rondeau, virelai, balada*. Pripjev se često uzimao iz repertoara već postojećih i poznatih melodija. U pjesmama s refrenom očito je po njihovoj ritmičkoj podlozi da su mogle služiti za pratnju plesu. Među plesnim popijevkama osobito su se isticale *estampide*, stari provansalski plesovi, po podrijetlu instrumentalnog karaktera, koje su po svoj prilici žongleri približili trubadurima.

U trubadurskim pjesmama bilo je i onih u kojima je prevladavao epski karakter, onako otprilike kao u junačkim pjesmama (chansons de geste).

Trubadurski napjevi sazdani su često na obilježjima starocrkvenih tonaliteta, ali u mnogima se također zamjećuju obrisi dura, odnosno nastojanje da se povisi sedmi stupanj ljestvice i čvršće poveže s osmim. U slijedećem napjevu, nekad čuvenoj *svibanjskoj pjesmi* Moniota d'Arrasa, ljupka je melodija u izrazitu duru; uz to, ona bjelodano svjedoči o pravilnoj, preglednoj strukturi i simetričnosti, koja se poklapa s analognom periodičnošću teksta:



Nije tome davno što su se trubadurske melodije ispravno uzmogle pročitati i zapisati današnjom notacijom. Dugo su ih netačno tumačili, gledajući u starim četverouglastim, kockastim znakovima note određene vrijednosti, po principima menzuralne muzike, ili slobodno ih tretirajući, kao u gregorijanskom koralu. Najzad su muzikolozi J. Beck i P. Aubry ustanovili da je ritmička okosnica napjeva usko povezana s ritmom (metrom) stihova. Uz ispravnu primjenu naročitog sustava modusa (njih ne valja zamjenjivati sa starocrkvenim modusima, tj. tonalitetima), koji u stvari nisu drugo već sheme raznih poetskih metara (trohej, jamb, daktil, anapest, spondej, tribrah), trubadurske melodije otkrivaju svoj život i lice. Najveći broj tih melodija sastavljen je na shemi troheja, jamba i ponešto preinačenog daktila.

Što se tiče forme trubadurskih napjeva, ona je veoma bogata i raznovrsna. Napjevi pojedinih strofa kod velikog broja pjesama nastali su prema shemi *aab*, unutar koje su moguće brojne varijante u pojedinostima: dijelovi *a* mogu biti jednaki ili slični, drugi *a* može biti varijacija ili transpozicija prvog; *b* može biti jednako dug kao jedan ili oba *a*, a može od njih biti i dulji i kraći. Ima i drukčijih formalnih shema, od primitivno-litanijskih, kakva je npr. *aaaa . . . b*, prema kojoj

[29] *Trubadur* je mnogo proširenij i popularniji naziv nego *truver*, tako da je postao sinonim za viteza-umjetnika. U tom ćemo smislu i mi dalje upotrebljavati taj naziv, podrazumijevajući pod njim općenito pjesnika i kompozitora iz viteških redova.

se pjevaju junačke pjesme, uz stalno ponavljanje određenog melodijskog obrasca, do složenijih, u kojima alterniraju solist i zborni kolektiv, uz istaknutu ulogu pripjeva.

Završit ćemo ovaj kratki prikaz razvoja viteške umjetnosti u Francuskoj napomenom o djelatnosti čuvenog truvera iz građanskih slojeva Adama de la Halle (oko 1230—oko 1287), koji je već obrađivao višeglasne forme te se okušao i na području svjetovnih kazališnih oblika, napisavši scenska djela *Le jeu de la feuillée* i *Jeu de Robin et de Marion*. Posljednje je dramatizirana pastorala s izvjesnim brojem napjeva, od kojih neki imaju izrazit plesni karakter. Iz tih Adamovih melodija jasno izbija prizvuk narodnih muzičkih tvorevina, ali i sposobnost umjetnika u crtanju karaktera i individualiziranju pojedinih lica koja u radnji sudjeluju.

Trubadurska poezija se s neobičnom snagom odrazila u Njemačkoj, koja je — kasnije od Francuske, u XIII i XIV st. — imala svoje trubadure, tzv. *Minnesängere* (Minne = ljubav, Sänger = pjevač). Minnesängeri ne očituju u svojim djelima onako značajnu vezu s narodnom umjetnošću kako smo to vidjeli kod trubadura, njihova je lirika često prožeta mistikom i simbolikom, a katkada poprima moralizatorski, didaktički pečat. Za razliku od trubadura, Minnesängeri obično nisu uzimali u službu narodne muzikante. Često su se sastajali i upriličivali pjevačka natjecanja. U usporedbi s trubadurskim melodijama, napjevi Minnesängera odaju manje svježine, ritmičke izrazitosti, prirodnosti i cjelovitosti.

U red najglasovitijih Minnesängera idu Walther von der Vogelweide i Heinrich Frauenlob.

Odjek trubadurske poezije, osobito onog njezinog dijela koji je bio prožet duhovnim elementima, izazvao je u drugim zemljama nov cvat duhovne lirike. Tako su u Španjolskoj nastale čuvene *cantigas* (osobito su bile glasovite *Cantigas de S. Maria*, koje je sastavio kralj Alfonso el Sabio u XIII st., a u Italiji *laude*, jednostavne pjesme, po ugođaju srodne narodnim popijevkama. Laude je sastavljao i sam Franjo Asiški, a mnoge su pjevale družbe flagelanata (bičevalaca) na hodočašćima.

Razvoj notacije u višeglasju. Prije nego prijeđemo na razdoblje ars nova, treba ukratko izložiti razvojni put notacije u prvim stoljećima drugog tisućljeća i ogledati napore koje su vršili tadašnji muzičari da bi svoje kompozicije mogli što vjernije zapisati. S pojavom višeglasja nastupili su na području notacije novi problemi. Sada su u muzičkom djelu istodobno zvučale melodije koje su imale samostalnu fizionomiju, pa je trebalo omogućiti izvodiocima da iz zapisanih notnih znakova tačno odrede trajanje pojedinih tonova u svojoj dionici. Netačnost zapisivanja u tako osjetljivu sklopu kao što je višeglasni vrlo se neugodno osvećuje, narušavajući unaprijed utvrđeni odnos među tonovima samostalnih melodijskih jedinica i uzrokujući zbrku koja potpuno iskrivljuje dojam cjelokupnog umjetničkog djela. Takvo je stanje iziskivalo da se pronađe način po kojemu će se tonovi, odnosno njihovo trajanje, moći mjeriti.

Tome se u prvo vrijeme nastojalo doskočiti time što su se uvodili prije spomenuti *modusi* (koje ne valja miješati sa starocrkvenim modusima, tj. tonalitetima, načinima); takvi su modusi predstavljali metričko-ritmičke sheme na kojima su i trubaduri zasnivali zapisivanje svojih melodija. U toj

tzv. modalnoj notaciji, u kojoj je metrička osnova teksta upravljala muzičkim ritmom, pojedine su dionice već od početka bile izgrađene na određenoj ritmičkoj formuli, koju do kraja nisu napuštale.

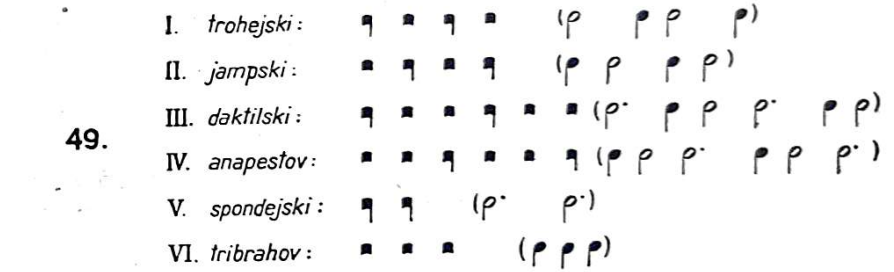
Takav se sustav kasnije usavršio suradnjom nekolicine teoretičara, u red kojih idu Johannes de Garlandia, podrijetlom Englez (rođen oko 1190), Franco iz Kölna (sredina XIII st.)[30] i Petrus de Cruce, znamenit i kao autor moteta. Značajna djelatnost Franca iz Kölna i njegov čuveni, često komentirani i citirani traktat *Ars cantus mensurabilis*, dadoše ime školi teoretičara (*franconska škola*), koja je izradila sustav tzv. *menzuralne notacije* (po lat. mensurare = mjeriti).

Što se tiče modalne notacije, koja se djelomično može smatrati i prvom fazom u razvoju menzuralne notacije, ona se služila znakovima kvadratnog neumatskog pisma. Ti su se znaci nazivali *longa* (▬) i *brevis* (■). Pod utjecajem simbolike brojeva bilo je određeno da jedna longa vrijedi koliko i tri brevisa. Time se odavala posebna počast broju tri, simbolu savršenstva i Sv. trojstva, centralnom broju cjelokupnog srednjovjekovnog mentaliteta. Naknadno, pod utjecajem iste te simbolike, provedena je i podjela note brevis, koja se mogla rastaviti u tri semibrevisa (◆).

Uz pomoć longe i brevisa, kao i posebnih odnosa među njima, stvoren je sustav modusa, koji su se između sebe razlikovati po položaju navedenih znakova. Tako su kao odraz metričkih obrazaca u tekstu nastali ovi modusi: (u prvom i drugom modusu longa vrijedi koliko i dva brevisa):

49.

I. *trohejski*:
II. *jampski*:
III. *daktilski*:
IV. *anapestov*:
V. *spondejski*:
VI. *tribrahov*:



Nakon razdoblja modalne notacije započinje doba menzuralne notacije u užem smislu riječi. Uvode se tzv. *ligature*, posebni sklopovi od dvije ili tri kvadratne note, preuzeti iz neumatske notacije. Upotrebljava se i vrijednost još dulja od longe, tzv. *maxima* ili *duplex longa* (▬■), koja se, izuzetno, nije sastojala iz tri longe, već iz dvije. U prijelazu na ars novu i u prvim decenijima XIV st. počinje karakteristično uvođenje sve sitnijih notnih vrijednosti (minima, semiminima, fusa, semifusa). Kome pripadaju zasluge za usavršavanje menzuralne notacije, teško je danas reći. U obzir dolaze samo francuski i talijanski muzičari i teoretičari, ali je karakteristično da se nova obilježja u notaciji susreću i u Francuskoj i Italiji. Vremensko prvenstvo jednih ili drugih nemoguće je utvrditi.

Sustav menzuralne notacije nije bio jednostavan. U toku vremena on je postajao sve zamršeniji, pod djelovanjem brojnih pravila s brojnim iznimkama, što se na poseban način očitovalo u određivanju dvodijelnih vrijednosti, o kojima je u mnogo čemu zavisilo vjerno zapisivanje melodije. Značajno je bilo to da su pojedine vrijednosti mijenjale trajanje, prema tome u kojem su se položaju nalazile nasuprot susjednim znakovima.

[30] Do u novije vrijeme mislilo se da postoje dva muzičara imenom Franco: Franco iz Kölna i Franco iz Pariza. H. Besseler je dokazao da je to zapravo jedan te isti čovjek, Franco iz Kölna, koji je dulje vremena živio u Parizu, gdje je dobio i drugi nadimak.

U početku XIV st. brevis postaje jedinicom za mjeru. To je vrijeme kad talijanski učenjak Marchetto da Padova uvodi, ili bar prvi put tumači, sustav četiriju *prolacija*, tj. sustav utvrđenih mjera, koje predviđaju i upotrebu dvodijelnh mjera (neki povezuju uvođenje prolacionog sistema s imenom Ph. de Vitryja, jednog od glavnih predstavnika ars nove u Francuskoj). U svojem djelu *Pomerium artis musicae mensurabilis* (oko 1320) iznosi taj čuveni učenjak da se u prvoj prolaciji brevis sastoji od tri semibrevisa, a semibrevis od tri minime, što odgovara našoj 9/8-mjeri. U drugoj prolaciji brevis se sastoji od tri semibrevisa, ali semibrevis ima samo dvije minime (danas bismo tu mjeru zapisali sa 3/2, odnosno 3/4). U trećoj prolaciji brevis ima dva semibrevisa, a svaka od ovih ima tri minime (6/8). Napokon, u četvrtoj prolaciji nalazimo brevis s dva semibrevisa, a semibrevis s dvije minime, što predstavlja običnu 4/4-mjeru. Drugim riječima, četiri se prolacije svode na slijedeće četiri ritmičke sheme: I = 3×3, II = 3×2, III = 2×3, IV = 2×2. Marchettov sustav predviđao je i znakove koji bi na početku muzičkog djela određivali da li je mjera »savršena« (*tempus perfectum*) ili »nesavršena« (*tempus imperfectum*), tj. je li trodijelna ili dvodijelna. U tu svrhu upotrebljavali su se znakovi u obliku kruga i polukruga. Pod utjecajem crkvenih shvaćanja krug se upotrebljavao za oznaku trodijelnosti, savršene mjere (očito se pri tom pomišljalo da krug, lik koji nema početka ni kraja, može najuspješnije predstavljati simboliku savršenstva). Polukrugom se označivala dvodijelna, nesavršena mjera. I za tempus perfectum, i za tempus imperfectum, upotrebljavala se još i tačkica, koja se stavljala u sredinu kruga odnosno polukruga, a služila je za to da se naznači dijeli li se semibrevis u tri ili u dvije minime. U prvom slučaju prolacija je bila *major*, u drugom *minor*.

Prema tome, potpuni je sustav prolacija ovako izgledao:

⊙ = Tempus perfectum, prolatio major = 3 × 3 = 9/8
○ = Tempus perfectum, prolatio minor = 3 × 2 = 3/4
𝔠 = Tempus imperfectum, prolatio major = 2 × 3 = 6/8
𝔠 = Tempus imperfectum, prolatio minor = 2 × 2 = 4/4

Iz tog pregleda lako je uvidjeti otkuda u današnjoj notaciji znak C za oznaku 4/4-mjere.

U toku XIV st. pronašao se i način kako da se u istom muzičkom djelu prijeđe s unaprijed utvrđene mjere na njoj suprotnu, dakle sa savršene na nesavršenu ili obratno: note koje su se imale čitati u drugoj mjeri ispisivale su se crvenom bojom (notulae rubrae), ili im se trup nije ispunjavao, već bi ga ostavljali prazna (notulae albae, cavatae). Uz to je bilo i drugih postupaka za povećavanje ili umanjivanje notnih vrijednosti (današnji znak za *alla breve* potječe baš iz propisa o reduciranju vrijednosti). Kasnije, oko 1450, počelo se veće vrijednosti zapisivati praznim (bijelim) notama, a ostale punim, čime je bio učinjen i odlučan korak k današnjem sustavu notacije. Tada počinje razdoblje tzv. *bijele* menzuralne notacije (1450—1600).

Ars nova u Francuskoj. XIV st. predstavlja u historiji muzike dalju, značajnu etapu k osvajanju sve viših umjetničkih vrijednosti i novih izražajnih sredstava. To vrijeme, koje se po jednom traktatu Philippa Vitryja naziva ars nova (samo ime naglašuje naprednost pogleda), ističe se novim nazorima

na djelokrug muzičke izražajnosti i pronalaženjem novih oblika, koji se odražavaju i u promijenjenu stavu kompozitora.

Želimo li obilježiti suštinu muzičke misli tog razdoblja, moramo u prvom redu ustvrditi da se u njoj snažno očituju humanističke crte, predrenesansne težnje, stremljenja k novim slobodama i sve veća prevlast svjetovnog elementa, u koji ulaze zanimljive realističke crte.

Takve pojave svakako su povezane i uz ondašnji društveni život. U Francuskoj, gdje neprekidno jačaju gradovi na čvrstoj ekonomskoj osnovi, gdje se oblikuje građanska ideologija, razvija se i nauka, sve više naglašujući potrebu za eksperimentom, kontrolom, realnim provjeravanjem znanstvenih činjenica. Književno stvaranje i ljubav za knjigu ne gaje se samo u aristokratskim krugovima; i građanski slojevi daju značajne književnike. Javlja se i predrenesansni interes k antičkoj kulturi.

Na području muzike ars nova očituje svjetovne tendencije u izboru tekstova, u napuštanju liturgijskih *tenora*, koji se zamjenjuju slobodno sastavljenim (ali i narodnim napjevima), u nastojanju da se što intenzivnije i vjernije odraze čovječanska čuvstva, da se dadu slike i ugođaji iz života, iz prirode. Razvijaju se lirski elementi, koji na svoj način oplođuju muzičku izražajnost, uvodeći u muzičku praksu jače iskorišćivanje kromatike. Polifonija se dalje produbljuje na bazi imitacije, a obogaćenje instrumentarija rađa nov smisao za muzičku boju.

Kako smo već kazali, terce i seksta nisu više disonance u koje, naprotiv, biva uvrštena kvarta. Usporedne kvarte i kvinte izbjegavaju se (svojedobno će njihova upotreba biti i zabranjena). Sve je češća pojava durskih i molskih ljestvica, s kojima se usporedo razvija i osjećaj kadencirajućeg završetka u koji ulazi vođica (povišeni 7. stupanj ljestvice) kao veoma značajan element. Ritmika postaje sve zamršenija, uz obilnu upotrebu sinkope.

Ars nova je svoj cvat doživjela u Francuskoj i, naročito, u Italiji.

U Francuskoj su njezini predstavnici Philippe de Vitry, Johannes de Muris i, nadasve, Guillaume de Machault.

No prije nego prikažemo rad te trojice muzičara, moramo zabilježiti dva djela sačuvana u Francuskoj koja stilistički pripadaju donekle i proteklim vremenima, ali najavljuju i mnoge nove slobode, pa se tako nalaze na prijelazu između ars antiquae i ars novae. Prvo je zbirka od 31 rondeaua, virelaisa i balada što ju je sastavio Jehannot de l'Escurel [Lescurel], pogubljen u Parizu 1303. Izuzevši jednu, sve su kompozicije jednoglasne. Iznimka je samo jedan troglasni rondeau u kojemu se već susreće veći broj terca i potpunih trozvuka. Melodijska linija l'Escurelova odaje novu svježinu i gipkost, intervali se smjelije odabiru i upotrebljavaju, ukrasi i melizmi prilično su česti. Drugo je značajno djelo alegoričko-satirična poema *Roman de Fauvel* kojoj je autor Gervais du Bus. Sastoji se iz dvije knjige: prva je iz 1310, a druga iz 1314. U rukopisu te poeme, koji se čuva u pariškoj Nacionalnoj biblioteci, nalaze se mnogobrojni muzički umeci (oko 130). Autor ili kompilator tih umetaka je Chaillou de Pesstain. Među tim kompozicijama, umetnutima u rukopis vjerojatno 1316, ima svjetovnih, duhovnih i crkvenih. Tu su rondeaui, balade, pripjevi, virelaisi, conductusi, moteti raznih tipova i dr. Tekstovi su latinski i francuski, struktura kompozicija jednoglasna i višeglasna. Ovo je značajno djelo dosad najbogatiji izvor za proučavanje muzičke kulture toga prelaznog razdoblja. Ono nam daje i uvid u popularni tadašnji repertoar. *Roman de Fauvel* je s muzičke strane posebno zanimljiv i stoga što je u novije vrijeme dokazano da među motetima u tom djelu ima njih pet kojima je autor ili Ph. De Vitry, muzičar kome će biti posvećeni slijedeći reci, ili koji od njegovih učenika. Ti moteti već nose obilježja ars novae.

Philippe de Vitry (1291—1361), književnik, historičar, filozof, matematičar, pedagog, ljubitelj antike, diplomat, kanonik i, kasnije (1351), biskup u mjestu Meaux, povjerljiva osoba na dvoru francuskog kralja i njegov pratilac u ratnim pohodima — bio je i jedan od najistaknutijih francuskih muzičara toga doba. U svojoj raspravi Ars nova, koja je cijelom razdoblju dala ime, de Vitry govori o novim postignućima na polju muzičke teorije i prakse te izlaže teoriju menzuralne notacije u koju uvodi notne vrijednosti manje od semibrevisa, zagovarajući punu ravnopravnost dvodijelne mjere. On je otvoreno tražio izbjegavanje usporednih oktava i kvinta. Uz to, smjelo je uvodio kromatiku u melodičku liniju, prelazeći time na područje onoga što je dotadašnja muzička nauka s omalovažavanjem i s nepovjerljivošću nazivala *musica ficta* ili *musica falsa* (fiktivna, lažna muzika). U tom pogledu naprednost stava obilježuju njegove riječi »Muzika koju nazivaju lažnom nikako nije lažna, već naprotiv istinita i nužna«.

Ovaj neobično ugledni prijatelj talijanskog književnika F. Petrarke — koji se divio pjesničkim djelima Ph. de Vitryja nazivajući ga »poeta nunc unicus Galliorum« — nije bio samo muzički teoretik već i veoma cijenjen kompozitor. No njegove su kompozicije, osobito njegovi glasoviti moteti kojima je sam spjevao latinske tekstove, dugo vremena bili izgubljeni, dok se pred dvadesetak godina nije napokon našlo petnaestak troglasnih i četveroglasnih moteta koji se s mnogo vjerojatnosti mogu pripisati de Vitryju. Tekstovi moteta često su politički aktuelni, prožeti patriotizmom i mržnjom prema Englezima i posljedicama tzv. stogodišnjeg rata. U nekim motetima napada de Vitry i svoje lične neprijatelje. U tim svojim djelima očituje de Vitry virtuosko vladanje novom kompozicionom tehnikom: gipkost i lakoća pokreta javlja se u oba glasa nad tenorom; ponegdje nailazimo i na razvijeni instrumentalni uvod. Harmonije se često kreću u okviru punih sazvučja. Nasuprot modalnoj ritmici moteta iz doba ars antiquae, de Vitry odlučno razvija princip *izoritmije:* glasovima upravlja načelo jedinstvene *menzuralne ritmizacije.*

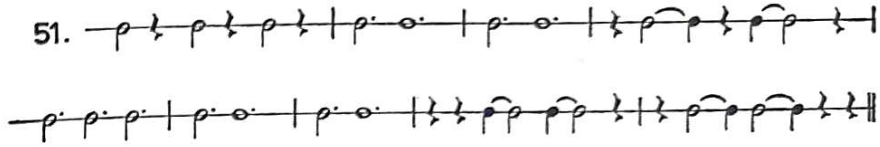
Izoritmičko načelo komponiranja moteta toliko je značajno u razdoblju ars nova da mu treba posvetiti nekoliko redaka. Izraz izoritmija (prema grč. isos = isti) uveo je 1902. njemački muzikolog F. Ludwig. Izoritmički motet, kome su najistaknutiji predstavnici de Vitry i Machault, naoko je nastavak moteta XIII st.; i on ima tenor kome je povjerena gregorijanska melodija, dok se nad njom odvija tok drugih gipkijih, življih dionica, s posebnim tekstovima. Ali izoritmički motet ima sasvim drugu ritmičku strukturu. Liturgijska melodija u tenoru dijeli se na odsjeke, od kojih svaki ima potpuno istu ritmičku okosnicu prema shemi koju sam kompozitor izabere. U takvoj shemi (tzv. *talea*) redovito je primijenjena i tehnika hoquetusa iz XIII st. Talea se u toku moteta više puta ponavlja, katkad i u umanjenim, diminuiranim notnim vrijednostima. Fragment s diminuiranim vrijednostima zove se *color,* ali color je i naziv za čitavu upotrijebljenu gregorijansku melodiju, koja se ne mora potpuno poklapati s periodizacijom što je diktira talea. Talea može ali ne mora postati model za ostale dionice, koje često imaju svoju vlastitu simetričnu periodizaciju. Ako uz tenor postoji u motetu i contratenor, talea je i za nj obavezna.

Za primjer kako iz gregorijanske melodije nastaje talea neka posluži jedan anonimni motet iz sredine XIV st. Marijanska antifona *Alma redemptoris mater* počinje bogatim melizmom na riječ Alma:

50.

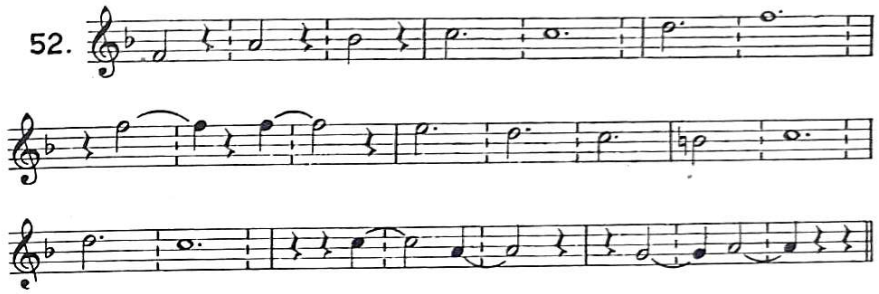
Kompozitor je zamislio ovakvu izoritmičku shemu:

51.



U spoju ove sheme s gornjim melizmom prva talea je konačno ovako izgledala:

52.



Guillaume de Machault (između 1300. i 1305—1377), podjednako nadaren i kao pjesnik i kao kompozitor, stupio je po završenu školovanju u službu Ivana Luksemburškog, češkog kralja, kojemu je bio 1323—1346. tajnik, prateći ga u ratovima i dugim brojnim putovanjima koji su ga vodili kroz cijelu Evropu. Po smrti svog gospodara Machault provodi mnogo mirniji život, postaje kanonik i biskup u Reimsu i posvećuje se sasvim poeziji i muzici.

Machault je također čovjek novih vremena. Na svom burnom životnom putu on je upoznao život s mnogih strana i kao čovjek djela naučio cijeniti njegove vrednote, opjevajući više i češće radosti i veselje nego tmurnost i bol. No on ne niječe sasvim prošlost, već gradi i na njenim tekovinama.[31]

Dok se kod Philippa de Vitryja ipak još zamjećuje utjecaj racionalističkog duha, s kojim je srednji vijek prilazio muzici, dok se de Vitry obraćao sredini naobraženih duhova, onih što su se okupljali oko univerziteta i tvorili »sapientium societas«, Guillaume de Machault je suštinu muzičkog i pjesničkog stvaranja sažeo u čuvena svoja dva stiha:

Car qui de sentiment ne fait
Son oeuvre et son chant contrefait.[32]

Machault je uvijek naglašavao potrebu čuvstvene iskrenosti, bez koje ne nastaje umjetničko djelo, već krivotvorina. Ali, s druge strane, on je svoja djela pažljivo dotjerivao, ne prepuštajući se samo zamahu emocije.

Sačuvalo se oko 140 Machaultovih kompozicija. Po formi ima među njima balada, rondeaua, moteta i drugih oblika i jedna misa.

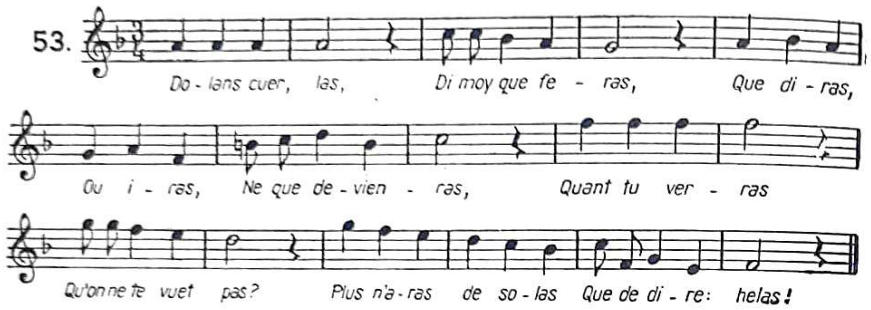
U mnogim svojim djelima (osobito u formi rondeauxa i virelaisa) pokazuje Machault jak smisao za plesne ritmove i melodije narodnog prizvuka, koje se oštro odvajaju od ugođaja dvorske galanterije. U svojim kompozicijama,

[31] Da umjetnost treba izgradivati na stapanju starih i novih elemenata posvjedočio je Machault u svojim poznatim stihovima:
. . . Musique qui les chants forge
En la vieille et nouvelle forge.

[32] Tko na osjećaju ne gradi, u svojim djelima pjeva lažno, neiskreno.

za koje je uvijek sam pisao tekstove, Machault zastupa i jednoglasne vrste (lais). U njima očituje veliku slobodu u tretiranju strukture napjeva, koji više ne podliježe monotoniji obrazaca, i nalazi jasnoću i jednostavnost, ponekad uz naročitu izražajnost, koju mu daje primjena kromatike. Evo jednog primjera za Machaultovo jednoglasje:

53.



Ali Machault je katkada već očitovao i simpatije za bizarnu igru tonovima, za svladavanje zakučastih kompozicijskih zadataka, kojima će se s rafiniranim virtuozitetom često baviti flamanski majstori polifonije. U njegovu čuvenom rondeauu *Ma fin est mon commencement* (Moj svršetak je moj početak), dionica tenora, čitana zdesna nalijevo, daje dionicu tripluma, a contratenor se sastoji iz dva simetrična dijela, od kojih se drugi odnosi prema prvome kao njegov odraz u zrcalu.

Machault je autor vrlo uspjelih izoritmičkih moteta. Ali on je i majstor višeglasne balade, u kojoj se sastaju svi elementi ondašnje polifonije uz upotrebu instrumenata. Balade ovog umjetnika pokazuju u punom svjetlu koliko je u njemu bilo intenzivnosti čuvstva i smjelosti u prikazivanju emocionalnih stanja. Odlomak jedne Machaultove balade može u tom pogledu poslužiti kao rječita ilustracija (v. primjer br. 54).

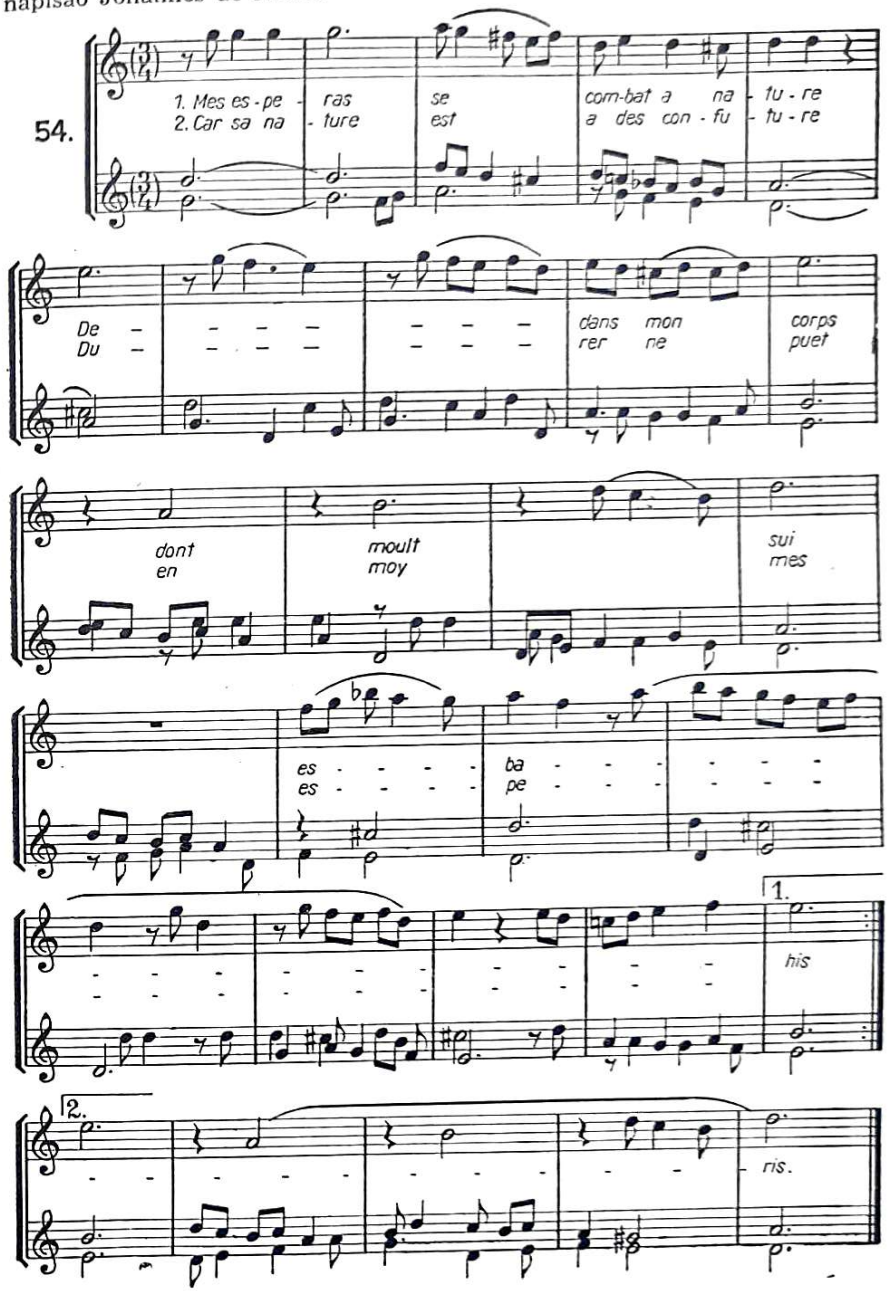
Među Machaultovim kompozicijama posebno mjesto zauzima misa *Notre Dame*, za koju se dugo ali netačno smatralo da je komponirana u povodu krunidbe Karla V u Reimsu (1364). To je prva sačuvana polifona misa iz pera jednog autora, zamišljena kao jedinstvena umjetnička cjelina.[33] Ta misa sadržava sve uobičajene stavke misnog ordinariuma kojima je dodan *Ite missa est*. Osim stavaka *Gloria* i *Credo* svi su ostali stavci komponirani u stilu moteta, često izoritmički, na cantus firmuse iz gregorijanskih misa. *Gloria* i *Credo* nemaju liturgijskih cantus firmusa te su pisani u stilu starih polifonih conductusa, na bazi akordičke silabičnosti. Oba ova stavka završavaju riječju amen, koju Machault muzički široko razvija, primjenjujući i tehniku hoquetusa. Ponegdje, osobito u *Credu* (*Crucifixus*), oštrina disonance pojačava domet dramatičnosti i ekspresivnosti teksta. Jedinstvo čitave ove mise postizava Machault nevelikom melodičkom zamisli koja se navraća u svim stavcima, u imitacijama, ponavljanjima, povećanim notnim vrijednostima i kontrapunktičkim dopunama. Sasvim nova u svoje vrijeme, ta je misa temeljni kamen u razvoju mise kao muzičkog djela.

Među svim teoretičarima XIV st. naročito se ističao Johannes de Muris (oko 1290—oko 1351), nastavnik pariškog sveučilišta, matematičar, astronom i autor traktatâ *Ars novae musicae* (1319), *Musica practica* (1321), *Musica speculativa* (1323), *De discantu et consonantiis* i dr. J. de Muris otvoreno zastupa i brani ideje Ph. de Vitryja. U raspravi *Musica practica* prvi put iznosi potpuni sistem menzuralne notacije. Dugo su mu vremena pripisivali nekad čuveno djelo *Speculum musicae* (u sedam opsežnih knjiga). Međutim, autor *Speculuma* je učenjak Jakov iz Liègea, koji zastupa

[33] Prvenstvo ovog djela može samo prividno osporiti tzv. *Messe de Tournai* iz prve polovine XIV st., jer to nije homogena kompozicija. Njene su stavke po svoj prilici pisali razni muzičari u razno vrijeme.

pretežno konzervativna načela, pa već ta okolnost protuslovi mogućnosti da bi ga bio napisao Johannes de Muris.

54.



Ars nova u Italiji. Četrnaesto stoljeće znači za talijansku kulturu razdoblje snažnog procvata i zamaha velikih stvaralačkih energija. Krupna imena talijanske književnosti i likovnih umjetnosti — Dante, Petrarca, Boccaccio, Giotto — ispunjaju to značajno doba, u koje se naročitom snagom

razvijaju gradovi i postaju središtima novih kulturnih zahvata. Ističu se u tom pogledu Pisa, Genova, Venecija, Verona, ali nad svima Firenca. »Talijanska Atena« prednjači u XIV st. svim ostalim gradovima Italije, kako na području književnosti i likovnih umjetnosti tako i u oblasti muzike. Polet firentinskog stvaralaštva svakako je povezan i uz socijalno-ekonomske, političke i kulturno-historijske prilike, u kojima Firenca tada doživljuje doba svog cvata. Taj je grad veoma podesno smješten na putu koji vodi iz sjeverne Italije u južnu. U njemu se rano razvija proizvodnja tkanina, osobito svile, i bankarska djelatnost; kmetstvo se također zarana ukida; pojavljuje se tip općine kojom upravljaju od naroda izabrani predstavnici. Osobito značenje dobiva Firenca po tome što njezin jezik — toskansko narječje — postaje književnim jezikom talijanskog naroda.

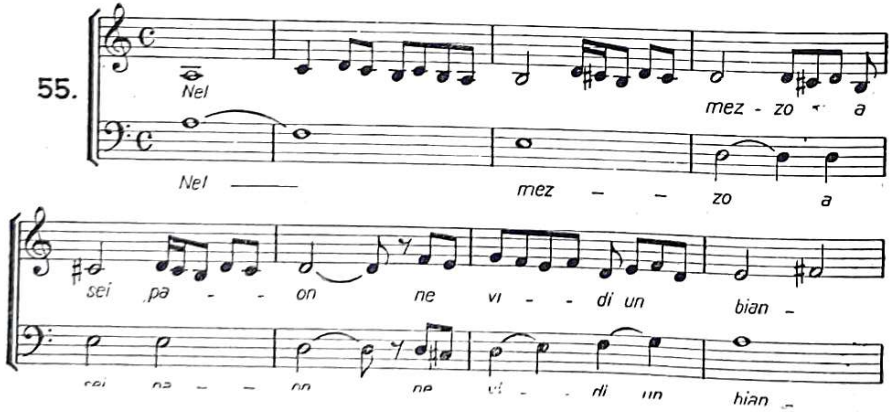
U tom razdoblju cvata talijanske i, posebno, firentinske kulture i muzika je postigla nove, značajne rezultate. Koristeći se naprednim težnjama, koje su karakterizirale i pokret ars nova u Francuskoj, talijanski su muzičari doprli još dalje od francuskih: dok je francuska ars nova gojila i duhovne forme, talijanski smjer tog imena zastupa pretežno svjetovne oblike, u koje unosi svu onu dražest, blagost i poetičnost što izviru i iz talijanskog pjesništva i slikarstva toga doba.

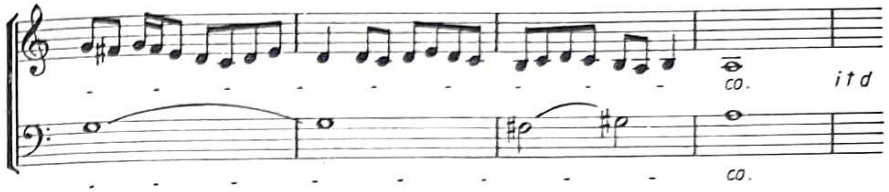
Svjetovni karakter talijanske ars novae očito je naglašen i glavnim formama u kojima tadašnji talijanski kompozitori najradije sastavljaju svoja djela, a to su madrigal, caccia i balada.

Madrigal (koji ne valja zamjenjivati kasnijim madrigalom XVI st. jer se od njega znatno razlikuje) predstavljao je pjesničko-muzičku formu koja se sastojala od 1—4 kitice (u svakoj po tri stiha); sve su se kitice pjevale po istoj melodiji, a na kraju madrigala nalazio se obično pripjev od dva stiha, koji se pjevao po novom napjevu. Madrigal je bio dvoglasan ili troglasan; donji glas mogli su izvoditi i instrumenti. Sadržajna tematika madrigala obuhvaćala je prilično široko područje: bilo je madrigala ljubavnih, šaljivih, satiričnih, pastoralnih, polemičkih, političkih. Autori ove muzičke vrste trudili su se da tekst što izrazitije prevedu u tonove, često pomoću naivnih naturalističkih postupaka. No, s druge strane, baš se u gornjem glasu madrigala može zamijetiti gipkost, plastičnost melodijske linije, koja nerijetko prelazi u vokaliziranje, u ornamentiranje, gotovo nalik na ono u mnogo kasnijoj talijanskoj operi. Takvo postupanje s tekstom, pri čemu kompozitor obraća mnogo pažnje unutrašnjim psihičkim vrednotama pjesničke podloge, odaje i novi, subjektivni stav umjetnika-muzičara, njegovo humanističko gledanje na umjetnost.

Za primjer madrigalnog stila, koji je karakteriziran i paralelnim pomacima terca i seksta i harmoničkim funkcijama najdublje dionice, neka posluži početak slijedećeg madrigala kompozitora Johannesa de Florentia:

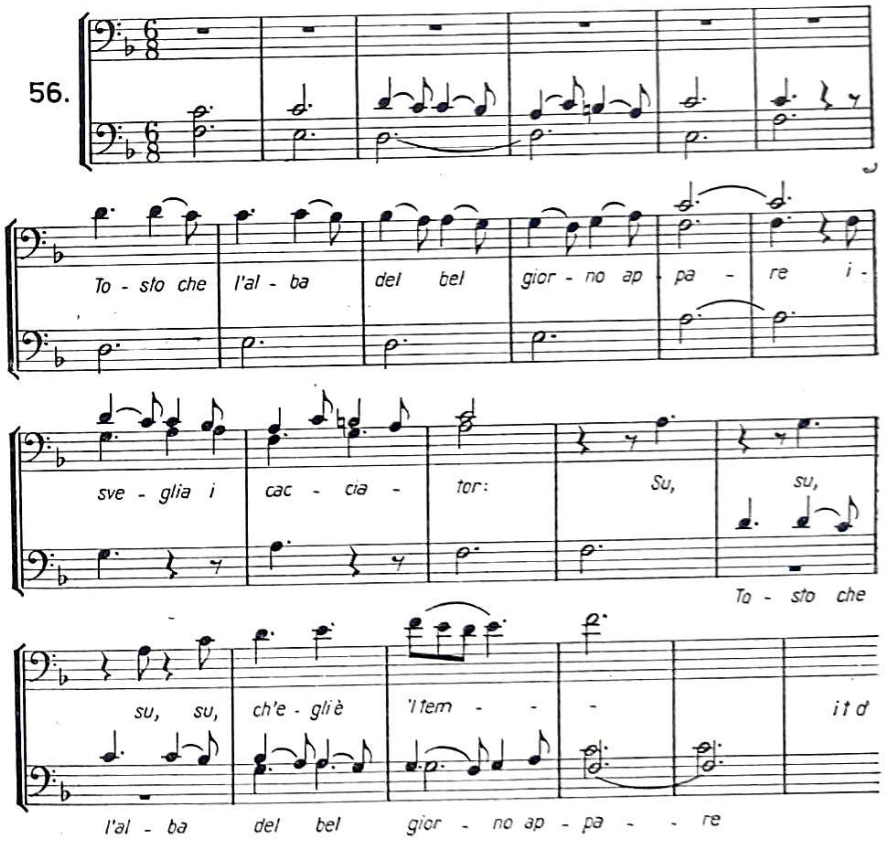
55.





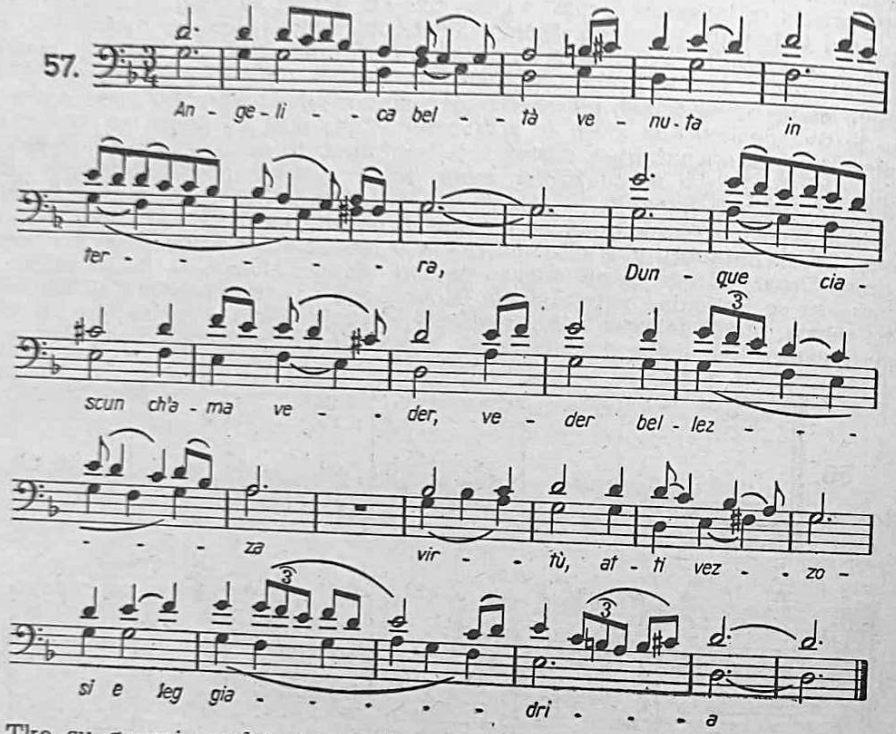
Neobično proširena i omiljela bila je *caccia* (tal. lov).[34] U njoj su se redovito iznosili prizori iz lovačkog života, ali i iz prirode uopće; naročito su se često opisivale oluje. U takvim ukusnim sličicama iz života bilo je i mnogo realističkih crta, osobito u oponašanju zvukova iz lovačke svakidašnjice (rogovi, laveži), a ponekad i vreve na trgu, sa živopisnim poklicima prodavača divljači, ribe itd. Po obliku caccia je nalik na madrigal, ali se u svojoj unutarnjoj strukturi od njega razlikuje. Imala je dva odsjeka, od kojih je prvi redovito bio dulji. U težnji za realističkim pojedinostima, za oponašanjem doziva koje lovci upućuju jedni drugima kroz šumsku gustinu ili s brežuljka na brežuljak, autori su se u prvom odsjeku redovito služili kanonskom imitacijom, koja je postala gotovo stalnim konstruktivnim elementom tog oblika. Kanon se izvodio obično u primi ili oktavi, u razmacima od osam ili više taktova. Treći, najdublji glas nije sudjelovao u imitiranju, a povjeravao se i instrumentima. Drugi odsjek caccie mogao je biti obrađen kanonski ili homofono. U cacciama su se katkada upotrebljavala istovremeno i po dva različita ali sadržajno srodna teksta, što je također odraz realističkih težnja. Često su se ukusno upotrebljavale i pauze. Evo jedne poznate caccie kompozitora Gherardella da Firenze:

56.



[34] Srodnu formu, ali dvoglasnu, poznavala je i francuska ars nova pod nazivom *chace*.

Najzad, *balada*, nekadašnja plesna popijevka (»aria da cantare ballando«), sastojala se u pjesnika i kompozitora ars nove obično od tri kitice, svaka s pripjevom od dva stiha. Pripjev se pjevao i prije i poslije svake kitice. Na kraju se nalazila posebna kitica s posvetom osobi kojoj je balada bila upućena. Obično je balada bila troglasna, ali se vjerojatno jedan glas (a po svoj prilici često i dva) izvodio na kakvom instrumentu. Ima balada i dvoglasnih, tako npr. slijedeća balada glasovitog Francesca Landinija, od koje donosimo prvu kiticu (donja je dionica vokalna a gornja instrumentalna):



Tko su glavni predstavnici talijanske ars nove? Njihova imena — neka znamo iz navedenih primjera — susrećemo u nizu zbornika iz tog vremena, od kojih je najčuveniji onaj što ga je sastavio Antonio Squarcialupi, orguljaš u službi Lorenza de' Medici i firentinske katedrale.

Najistaknutiji talijanski kompozitor toga doba svakako je slijepi Francesco Landini (ili Landino; oko 1325—1397), orguljaš crkve Sv. Lorenzo u Firenci, poznat i pod imenima Franciscus Caecus, Francesco degli Organi i dr. Glasoviti stari firentinski historičar F. Villani naziva ga »kraljem orguljaša«, ali spominje i to da je Landini vješto vladao i mnogim drugim instrumentima (jedan je čak i pronašao). Slijepi je majstor bio veoma naobražen, pisao je pjesme različita karaktera na latinskom i talijanskom jeziku te je umio s mnogo znanja i darovitosti raspravljati o filozofskim i umjetničkim problemima. Od Landinijevih djela sačuvalo se 12 madrigala, više od 140 većinom dvoglasnih balada i jedna caccia. U njima se nadasve primjećuju sve osobine ars novae: toplina melodike, jasnoća kadence, mekoća harmonije u pomacima usporednih terca i seksta, periodičnost muzičke misli izražena harmonijskim sredstvima. Po Landiniju dobio je ime i poseban način kadenciranja iako se Landini nije prvi njime služio, jer se susreće i prije njega u

Francuskoj. U takvoj završnoj kadenci melodija ne ide od sedmog stupnja ljestvice na osmi, već se sa sedmog vraća na šesti (tzv. Landinova seksta), pa s ovoga prelazi na osmi. Za primjer v. u br. 59 oba završna takta gornje dionice Dufayeve popijevke *Vergine bella* . . .

Uz Landinija istakli su se stvaranjem na području srodnih oblika i smjernica prije spomenuti Johannes de Florentia (Giovanni da Cascia), orguljaš u firentinskoj katedrali, Gherardello da Firenze, Donato da Firenze, Jacopo da Bologna, Nicola da Perugia, Bartolomeo da Padova, Antonello da Caserta i dr.

Nizozemska polifonija. U toku razvoja višeglasja vidjeli smo kako se Francuskoj u XIV st. pridružila Italija naprednim stavom svojih muzičara, koji su u zamahu ars nove dali krupan doprinos općem kulturnom cvatu, koji se na području Apeninskog poluotoka osobito očitovao u oblasti književnosti i slikarstva.

Međutim, na prijelazu u XV st. prilike se mijenjaju. Francuska je porazom kod Azincourta (1415) doživjela težak udarac, od kojega se sporo oporavljala. To se odrazilo i na polju francuskog kulturnog stvaranja, koje gubi na intenzitetu i izvornosti. U međuvremenu sjeverno od Francuske, u nizozemskim zemljama nastaju nadasve povoljni uvjeti za kulturno-umjetničku, posebno likovnu i muzičku djelatnost, i prvenstvo na polju muzike prelazi postepeno Nizozemcima, koji će isključivo ili djelomično vladati evropskom muzikom čitava dva stoljeća.

Nizozemske zemlje — u koje su tada spadale Holandija, Belgija i dio sjeveroistočne Francuske — razvile su potkraj srednjeg vijeka znatan trgovački promet koji je, putem širokih i razgranatih morskih putova i goleme izmjene dobara, omogućio Nizozemskoj ekonomsko blagostanje. Bruges Ypres, Gand, Antwerpen i drugi gradovi postadoše krupnim svjetskim tržištima u kojima je trgovina uvlačila u svoj djelokrug i umjetnički obrt, pa i samu proizvodnju na području likovnih umjetnosti, stalnim likovnim izložbama u velikim trgovačkim središtima.

Jake ekonomske veze s mnogim istaknutim centrima evropskog ekonomskog života izazvale su i znatne kulturne veze s njima, pa su nizozemski majstori upoznali predrenesansna nastojanja francuske i talijanske ars novae i usvojili ih, preradivši ih na poseban način. S kontinenta veze su se uspostavile i s Britanskim otocima; usporedo s razvojem nizozemske ili, kako je još nazivaju, flamanske umjetnosti, i u Engleskoj je započela djelatnost izvjesnog broja istaknutih umjetnika.

U umjetničkom životu tadašnje Nizozemske snažno se očituje porast stvaralačke snage gradova i njihova značenja. Likovni umjetnici ne uzimaju za teme samo karakteristične momente iz dvorskog života, već i iz gradskog i brojni portreti građana, skupine predstavnika različitih usta-

Skupina muzičara
(nizozemska minijatura)

nova, pejzaži, genre-slike svjedoče o tematici koja se obrađuje izvan feudalnih središta, s karakterističnim realističkim pojedinostima.

U takvim okolnostima snažno se razvio profesionalizam, majstorstvo, koje je i na razvoj muzike izvršilo snažan utjecaj.

Ali ne valja zaboraviti da se i na samom francuskom teritoriju muzička umjetnost bogato razvija u samostalnoj, nezavisnoj Burgundiji, da su, štoviše, nizozemske zemlje do 1477. i pripadale Burgundiji, u kojoj je, u njenom središtu Dijonu, cvao raskošan dvorski život. Neki historičari muzike s obzirom na ulogu burgundskih muzičara nazivaju stoga prvo razdoblje u razvoju nizozemske polifonije *burgundskom školom* ili *epohom* (oko 1430 — oko 1470), dok slijedeći period nazivaju *franco-flamanskom* ili *flamanskom epohom*.

Na području muzike razvoj burgundsko-nizozemske polifonije bio je svakako uvjetovan visokim stupnjem vokalne reproduktivne umjetnosti, koja se gajila s jedne strane po crkvenim pjevačkim školama, a s druge u dvorskim kapelama kneževa i prinčeva. Iako se, naime, gradovi moćno razvijaju i udaraju nov pečat, posebno nastojanjima likovnih umjetnosti, feudalizam i dalje vrši svoj snažan utjecaj na život umjetnosti uopće, a muzike napose. Burgundski vojvode — Filip Dobri i Karlo Smjeli — uzdržavaju na svom dvoru manje pjevačke kapele (12 do 24 pjevača), u kojima nastupaju samo veoma vješti školovani muzičari, profesionalci, koji toliko podižu stupanj reproduktivne muzičke umjetnosti da talijanski historičar Lodovico Guicciardini, govoreći o nizozemskim muzičarima, mora još 1656. ustvrditi da su to »pravi učitelj muzike, oni koji su je obnovili i usavršili«.

Osobito su crkvene pjevačke škole u Burgundiji i Nizozemskoj postajale rasadištima dobrih pjevača, a i kompozitora. Kao što će kasnije u baroku talijanski kompozitori i pjevači preplavili Evropu, posvuda šireći ukus i simpatiju za vokalne ljepote talijanske opere, tako u toku XV, a donekle i XVI st., najbolji evropski muzičari proizlaze iz redova Nizozemaca. Glasovite škole u mjestima Cambrai, Tournai, Liège, Antwerpen, snabdijevaju muzičarima Francusku i Italiju, a u manjoj mjeri Englesku i Španjolsku.

Forme nizozemskih polifoničara. Ako se, s formalnotehničkog gledišta, upitamo što su novo Nizozemci dali evropskoj muzici, ili, konkretnije, evropskom višeglasju, moramo odgovoriti da se plodovi njihovih nastojanja prvenstveno ogledaju u bogatoj, temeljitoj i dosljednoj primjeni onog stvaralačkog principa po kojemu polifonija (u užem smislu riječi) počinje tek živjeti, a to je princip imitacije. Kako znamo, nisu ga Nizozemci pronašli niti prvi upotrijebili, ali oni povremeni, skromni pokušaji koje smo zatekli i kod ars antiquae i nešto izrazitije kod ars novae daleko zaostaju pred raskošnim bogatstvom nizozemske polifonije, u kojoj imitacija, u svim svojim mogućnostima izraza, razvija svoju moć, od dubljine intenzivnog proživljavanja događaja o kojima tekst govori do virtuoske igre zvukovljem.

Ali na tom se području očitovalo i protuslovlje flamanske umjetnosti. S jedne strane, nizozemski su majstori ispravno osjetili da se pomoću imitacije, dakle uzastopnog nastupanja iste melodijske misli u svim glasovima, pojačava izraz riječi, teksta. No u isto vrijeme oni su se često prepuštali racionalističkom konstruktivizmu, uživajući u postavljanju i rješavanju zakučastih problema, koji su, doduše, očitovali visoko majstorstvo i zapanjujuće svladavanje svega tehničkog, »zanatskog«, ali su i tehniku uzdizali do cilja samoj sebi i od imitacije pravili kurioznu, vrtoglavu igru tonovima, koja više nije stajala u službi prave, žive umjetnosti.

No nisu se svi nizozemski kompozitori podjednako bavili takvom neumjetničkom problematikom. Dapače, što se životni tok nizozemske polifonije dalje odvijao to je zdraviji postajao stav umjetnika; počeo je onaj proces čišćenja polifonog sloga i izbjegavanja pretjeranosti i nastranosti koji će već kod Josquina des Présa, a nadasve kod Palestrine, dovesti do izgrađivanja izvanredno uravnotežene i izražajne polifone misli.

Prilazeći formama koje su zastupane u djelima nizozemskih polifoničara, moramo na prvom mjestu istaknuti *misu* kao središnji oblik duhovne muzike, koji je tek kod Nizozemaca postao krupnim, jedinstvenim, organiziranim umjetničkim djelom, koje odaje sve dobre, ali i loše strane flamanskog polifonog stvaranja (doista, prije nizozemskih misa znalo se samo za Machaultovu i još nekoliko drugih, koje, osim Machaultove, ne predstavljaju uzorke unutrašnjeg zaokruženog jedinstva).

Nizozemci su misu pisali za četiri glasa. Za tekst su im služili stavci iz misnog ordinariuma: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei. Unutarnje jedinstvo misne cjeline postizavali su flamanski majstori upotrebom kakve melodije, koja bi se u potpunosti ili u fragmentima navraćala u svakom stavku. Takva je melodija mogla biti: odlomak iz gregorijanskog korala, kakav narodni napjev ili samostalno stvorena kraća melodijska linija. Po toj karakterističnoj melodiji dobivala je cijela misa svoje ime. Ako je taj *cantus prius factus* bio uzet iz koralnih napjeva (takve su se mise općenito nazivale *missa choralis*), misa se, na primjer, zvala *Ave Regina coelorum, Ave Maris stella* i sl.; ako se radilo o narodnom svjetovnom napjevu misa se nazivala recimo *Je ne demande, De rouges nez, L'homme armé* (taj se napjev veoma često upotrebljavao), *Se la face ay pale* itd. Općeniti naziv za mise iz ove kategorije bio je *chanson missa*. Kad bi autor sam pronalazio karakteristični napjev koji se kontrapunktički polifono obrađivao, nazivao je misu rednim brojem ili brojem starocrkvenog tonaliteta u kojemu je bila sastavljena: missa prima, quinta, missa secundi toni itd. Oznaku Sine nomine dobivale su one mise kod kojih kompozitor nije htio otkriti kojim se napjevom poslužio, da li vlastitim ili posuđenim. Izabrana melodija u misi redovito se povjeravala tenoru. Čitava je misa bila sastavljena u istom tonalitetu. Posebni su tipovi bili tzv. *quodlibet missa* i *missa parodia*. Kod prvog tipa kombinirale su se teme iz nekoliko svjetovnih napjeva. Misa parodija nastajala je tako što bi kompozitor preuzeo već postojeće, tuđe ili vlastite višeglasne kompozicije te ih prerađivao, odnosno proširivao novim muzičkim odlomcima. Tako prerađeno djelo dobivalo je novi tekst, iz misnog ordinariuma. Ishodište mise parodije moglo je biti u kakvom motetu, chansonu, madrigalu. Ta će se praksa sačuvati i dalje u XVI st. Tada će osobito moteti J. des Présa služiti kao modeli za mise parodije.

Iz činjenice da se temeljni motiv mise najčešće posuđivao s raznih izvora može se zaključiti i to da su nizozemski majstori manje polagali na izvornost prvotne melodičke građe nego na način njezine obradbe uz pomoć polifonih postupaka (koji su, doduše, bogatstvom i zamršenošću pokreta više puta tako prikrivali osnovnu misao da ju je Ambros ispravno usporedio s drvenim obručem koji služi ako okosnica cvjetnoj kruni, ali ga zbog obilja cvijeća više ne vidimo).

Nizozemci su težili za punom samostalnošću vokalnih dionica, koju su uspješno i ostvarivali. K tom je cilju stremio i sav razvoj višeglasja, iako polaganim i često nesigurnim koracima. Ali kod nizozemskih polifoničara, osobito u njihovim misama, samostalnost svake dionice postignuta je na prirodan način, i polifonija, kao princip istodobnog zvučanja izvjesnog broja različitih melodijskih linija, oživotvorena je u punoj mjeri.

Druga važna forma nizozemskih kompozitora, *motet*, razlikuje se od motetusa iz doba ars antiquae i ars novae. U početku on je bio troglasan, a tenor

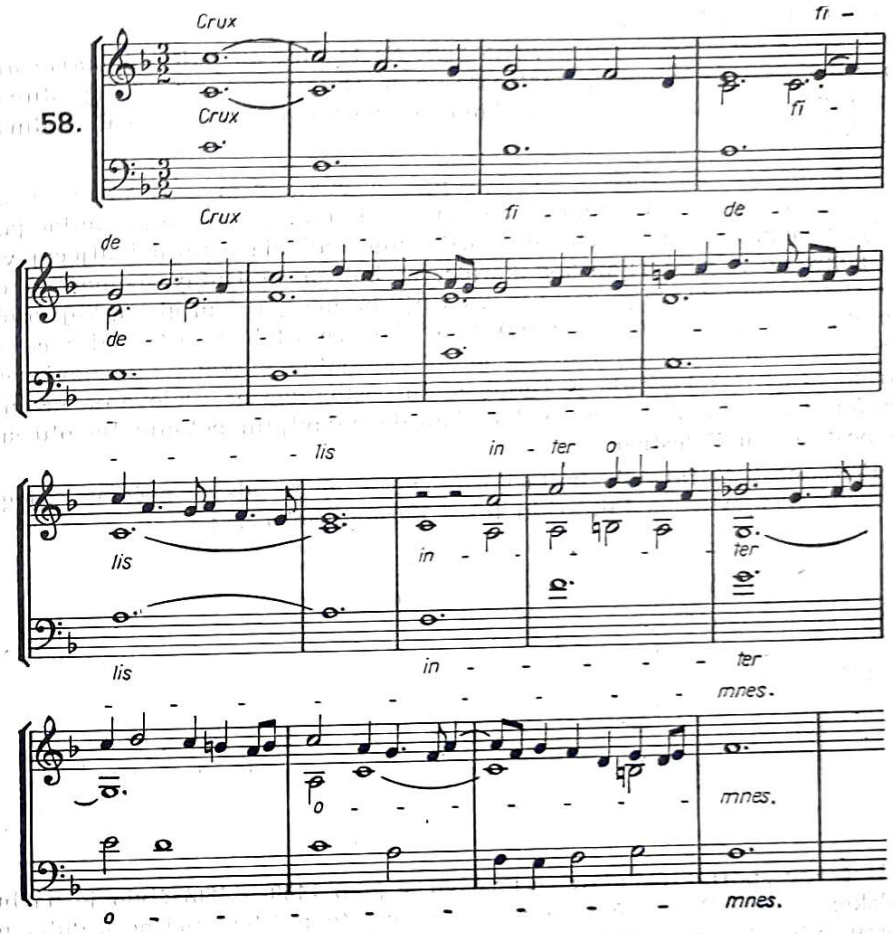
se mogao izvoditi i na kakvu instrumentu. Pojedine dionice nisu bile podložne jednakoj ritmizaciji, već su imale u tom pogledu punu slobodu kretanja. U drugoj polovini XV st. četveroglasje postaje pravilom i omogućuje nove harmonijske efekte. Postepeno se napušta poznati običaj istodobne upotrebe različitih tekstova, te svi glasovi pjevaju isti tekst. To je važna pojava, jer tek otada postaje moguć razvoj moteta na principima koji će dovesti do veličajnog stvaralaštva Palestrine, Orlanda Lassa, Gallusa i drugih majstora na području te forme. Četveroglasje, jedan tekst, primjena imitacije, puna samostalnost u pronalaženju tematike i obradbe (u nizozemskom motetu prilično je rijetko posuđivanje osnovne teme, što je, naprotiv, kod mise gotovo pravilo), to su elementi iz kojih se razvija motet kasnog XV, a osobito XVI st., do jednog od najznačajnijih oblika što ih je stvorilo višeglasje u cjelokupnom svom razvoju, sve do barokne monodije.

Treća istaknuta forma flamanske polifonije nosi opći naziv *chanson*. Ona je izrazito svjetovnog karaktera, ali po strukturi je srodna motetu, ukoliko njezinim oblikovanjem vladaju ista načela polifonog sloga. Ona se od moteta razlikuje po ugođaju koji je, s obzirom na veliku raznovrsnost upotrebljivih tekstova, veoma mnogostran.

Predstavnici flamanske polifonije. U priručnicima muzičke historije uobičajila se podjela nizozemskih kompozitora na manje skupine, odnosno škole, kojima je na čelu po jedan predstavnik. Takvo se dijeljenje — koje potječe od njemačkog muzikologa R. Kiesewettera iz prošlog stoljeća — očito nametnulo zbog težnje za što lakšom orijentacijom i preglednošću. Međutim, navedene podjele, koje se i među sobom prilično razlikuju jer smatraju da su u Nizozemskoj postojale dvije, tri, pa i četiri škole, postavljene su ponešto proizvoljno. U razvoju nizozemske polifonije nije bilo krupnih zastoja koji bi opravdali zatvaranje i ograđivanje pojedinih kompozitorskih skupina, pa u tom procesu neprekinute pokretnosti i neprestanog usavršavanja umjetničkod izraza nema svrhe vršiti izdvajanja u obliku jedne ili druge škole. Bez pretjerivanja se može ustvrditi samo toliko da se u uzastopnom odmjenjivanju generacija nizozemskih kompozitora istaklo nekoliko krupnih ličnosti, dok su ostali, mnogobrojniji, stvarali u njihovoj pozadini.

Za prvoga predstavnika ili, bolje, preteču nizozemske polifonije, smatra se John Dunstable (ili Dunstaple, između 1380—1390. i 1453), podrijetlom Englez. On je dugo boravio na kontinentu, pa je njegova djelatnost svakako plod one izmjene kulturnih dobara koja je između Francuske i Engleske uslijedila nakon bitke kod Azincourta, kad je, za vladavine Henrika V u Engleskoj i Karla VII u Francuskoj, recipročnost odnosa baš na području muzike dala povoljne rezultate. Dunstable je po svoj prilici boravio u Parizu kao pjevač, a bio je vjerojatno i u Cambraiu, pa nije isključeno da su mu tamo učenici bili Dufay i Binchois. Smatra se da je posjećivao i razne dvorove u Italiji i tamo upoznao talijanska nastojanja, kojih se tragovi (vokalizacije) zamjećuju u njegovim djelima. Dunstable, nekada veoma ugledan (»O muziko, ovaj je muž bio tvoja slava, tvoje svjetlo, tvoj knez...« stoji na njegovoj nadgrobnoj ploči u Londonu), pisao je duhovne i svjetovne kompozicije vjerojatno uz djelomičnu instrumentalnu pratnju. U svojim djelima — to su motetí, chansoni, fragmenti mise — primjenjivao je postupak fauxbourdona. U Dunstableovim kompozicijama, koje su većinom troglasne, gornji je glas melodički značajniji od ostalih. Očitujući velike sposobnosti ovog umjetnika za oblikovanje plastične melodije, melodičko bogatstvo gornje dionice svjedoči i o tome da se Dunstable još nije bio približio koncepciji one međusobne glasovne samostalnosti

koju će ostvariti istom potonja nastojanja nizozemskih polifoničara. Evo, za primjer, odlomak Dunstableova *Crux fidelis:*



Dunstable na nov način tretira i disonancu, ublažujući joj oštricu pomoću pripremljenih zaostajalica.

Prvi pravi Flamanac, Guillaume Dufay (oko 1400—1474) vodeći kompozitor burgundske epohe, stekao je muzičku naozbrazbu u Cambraiu, u crkvenoj školi koja je u ondašnjem burgundskom vojvodstvu bila najprivlačivija i najuglednija ustanova na polju muzičkog odgoja. Umjetnici i škola u Cambraiu održavali su znatne i stalne veze s muzičkim životom Italije, Francuske i Engleske. Sam Dufay boravio je u Italiji, u službi savojskog vojvode, a također i u papinskoj pjevačkoj kapeli. Neko je vrijeme proveo u Parizu, a zatim je u Cambraiu postao zborovođa katedralnog zbora. Bio je povezan i s burgundskim dvorom. Dufay je bio veoma naobražen: postigao je čast doktora crkvenokanonskog prava. Uživao je velik ugled u ondašnjoj Evropi: Lorenzo dei Medici oduševljavao se njegovom muzikom, a tako i francuski kralj Ljudevit XI.

Broj sačuvanih Dufayevih kompozicija iznosi oko 200. Među njima ima misa, moteta, svjetovnih chansona, himni i drugih manjih djela. Dufay ih je

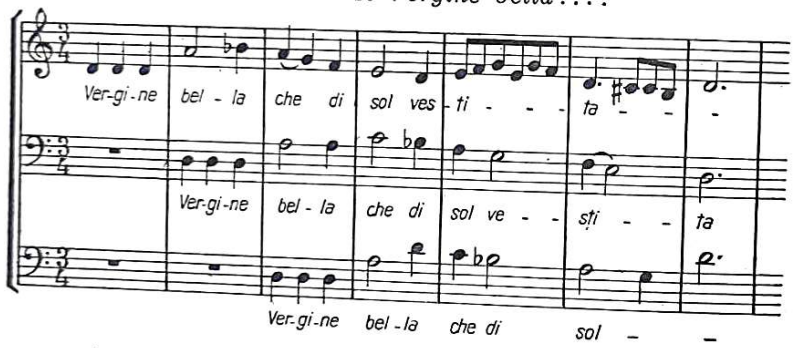
pisao za potrebe crkve i različitih gradskih i dvorskih svečanosti, često na francuski, a katkada i na talijanski tekst.

Svoje mise gradio je ovaj majstor često na temama koje je uzimao iz naroda, o čemu svjedoče njihovi naslovi: *Se la face ay pale, L'homme armé, Je me deduis* i dr. Štoviše, smatra se da je Dufay prvi uveo taj postupak u praksu pri komponiranju mise, kojoj je nastojao podati pečat jedinstva, cjelovitosti.

Opći pogled na Dufayjevo stvaralaštvo odaje zamjernu mnogostranost njegove umjetničke izražajnosti. Još umjeren u primjenjivanju imitacija, on razvija veoma reljefne melodijske misli, koje katkada očituju i utjecaj valovite pokretnosti gregorijanskog korala, iz kojega je Dufay uzimao također teme svojih misa. Očita je kod njega pažnja prema gornjem glasu, koji osobito u svjetovnim djelima (chansonima), kao i kod Dunstablea, oštro odskače pred smirenim tokom donjih dionica (one su vjerojatno katkada bile povjerene i instrumentima). A katkada je Dufay umio postići snažno djelovanje nizanjem homofonih akordičkih sklopova, koji kao da najavljuju potonju ljepotu srodnog postupka u Palestrine.

Prirodnost Dufayevih imitacija muzičke misli odaje početak njegove svjetovne popijevke na Petrarkin tekst *Vergine bella . . .*:

59.



Dufayev sudrug Gilles Binchois (oko 1400—1460) živio je na burgundskom dvoru. Bio je, čini se, više sklon svjetovnoj tematici nego duhovnoj, o čemu svjedoči i njegov pridjev »otac veselja«, kao i bogatstvo tekstova iz područja ljubavne lirike koje je komponirao. Johannes Ciconia (oko 1340—1411) živio je u Italiji. Bio je to velik talent, možda najveći prije Dufaya. Pisao je misne stavke, motete, svjetovne kompozicije (balade, madrigale). U svojim je djelima umio provesti zanimljivu sintezu francuske i talijanske ars nove s elementima sjevernjačke polifonije. On uvodi u motet imitiranje te uklanja iz njega cantus firmus. Njegovi pokušaji u misnim fragmentima nagoviještaju postupke u nizozemskom misnom ciklusu.

Uz ove muzičare neka budu spomenuti i Philippe Caron, Vincentius Faugues (rođ. oko 1415), Arnold de Lantins i Hugo de Lantins.

Slijedeća generacija flamanskih kompozitora donosi nova krupna imena i nove stvaralačke plodove, izazvane sve savršenijim vladanjem polifonim slogom. Čuvene tehničke majstorije flamanskih polifoničara odnose se u prvom redu na muzičare iz ove generacije, u kojoj su najistaknutija imena Ockeghem i Obrecht.

U radovima ovih umjetnika primjena imitacije i kanona dopire do vrhunca i prelazi u virtuozitet koji doista zapanjuje. Ne zadovoljavajući se običnim postupkom imitiranja — koji se, kako je poznato, sastoji u tome, da jednu te istu melodičku zamisao jedan za drugim iznose svi glasovi određenog vokalnog sastava, bilo u unisonu, oktavi ili kojem drugom intervalu — ti su flamanski kompozitori uvodili i drukčije postupke. Tema se u imitaciji javljala u povećanim notnim vrijednostima (per augmentationem) ili u umanjenim (per diminutionem). Često je tema nastupala u obrnutom smjeru, donoseći tako svoj vlastiti odraz gledan u zrcalu. Ili se pak postupalo i tako da je imitaciju, doduše, tvorila tema, ali s potpuno izmijenjenim intervalima; gdje se izvorni oblik teme penjao, imitacija se spuštala, i obratno. Često se primjenjivao postupak tzv. *ex unica* (tj. voce): zadao bi se samo jedan glas, jedna dionica, iz koje su svi ostali glasovi morali izvesti svoju dionicu prema oznakama postavljenim uz ključ. Ondašnja je notacija, naime, uz upotrebu prolacija i drugih znakova omogućivala da isti intervali upotrijebljeni u drugoj dionici ne traju jednako dugo. U prave nastranosti upadali su flamanski majstori kad bi, na primjer, određivali da drugi glas ima okrenuti papir na kojemu je zapisana dionica prvog glasa i čitati je naopako! Ili kad je u postepenom povećavanju broja glasova Ockeghem pisao motet *Deo gratias* za 36 glasova. Naročito je pak bila omiljela kod nizozemskih kompozitora praksa tzv. *enigmatskih kanona*: autor bi zapisao samo jednu dionicu (taj postupak ne valja zamjenjivati s gore opisanim kanonom ex unica) i dodao joj kakvu kraću latinsku izreku koja je sadržavala rješenje zadatka. Trebalo joj je odgonetnuti smisao i nastupe ostalih glasova ravnati prema njezinoj uputi. Evo nekoliko primjera. Formula »Tres in unum« ili »Omne trinum perfectum« značila je da treba na temu dva puta odgovoriti imitacijama, što će oblikovati troglasni kanon u unisonu i oktavi. Ako je nad zadanom dionicom bilo zapisano »Qui se exaltat humiliabitur« ili »Qui se humiliat exaltabitur« (»Tko se uzvisi, ponizit će se« ili obrnuto), to je značilo da sve uzlazne intervale teme treba čitati kao da su silazni i obratno. »Canit more Hebraeorum« (»Pjeva po židovsku«) označivalo je da temu treba čitati od kraja prema početku. Formula »Clama ne cesses (»Viči bez prestanka«) upućivala je pjevača da izostavi sve pauze zadane dionice. »Noctem in diem vertere« (»Pretvoriti noć u dan«) značilo je da treba čitati crne note kao da su bijele.

Iznoseći kuriozitete flamanske polifonije nije nam svrha izazvati dojam kao da je sva muzika što je nastajala iz pera Ockeghema, Obrechta i njihovih suradnika nosila na sebi obilježja ispraznog virtuoziteta, puke igre tehničkim zaprekama. Htjeli smo samo prvenstveno upozoriti na izvanjske osobine jednog od elemenata u prije spomenutom proturječju flamanske muzičke umjetnosti. Drugi element — nova izražajnost i emocionalnost, izgrađena na temelju zdrave i bogatije primjene imitacijskog principa — uočljiv je u mnogim radovima muzičara iz te generacije. A sada nekoliko riječi o njima.

Jean Ockeghem (oko 1425 — oko 1495), umjetnik neobična ugleda, stekao je muzičku naobrazbu kao član katedralne kapele u Antwerpenu. Možda mu je Dufay bio učitelj. Kasnije je stupio u službu francuskog kralja Karla VII; 1465. postao je zborovođa kraljevske kapele te je povremeno boravio u Parizu. U isto vrijeme vršio je dužnost rizničara opatije sv. Martina u mjestu Tours, gdje je i umro.

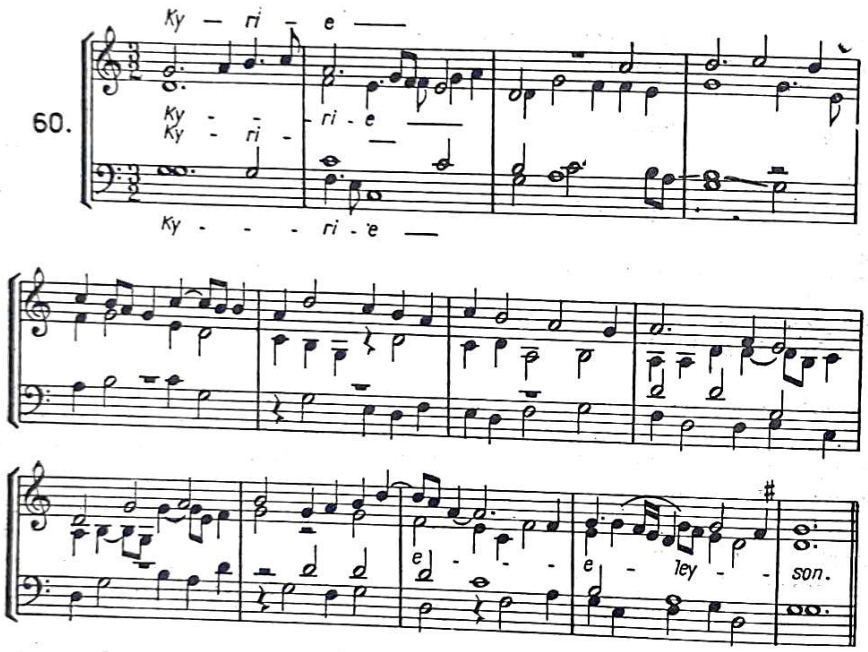
Sačuvana djela ovog velikog majstora obuhvaćaju petnaestak misa,[35] nekoliko moteta (među njima čuveni, već spomenuti *Deo gratias* za 36 glasova) i dvadesetak popjevaka. U Ockeghemovim misama susreće se cantus firmus, posuđen iz riznice gregorijanskog korala ili narodnih napjeva, ali on nije povezan isključivo uz jedan stalni glas, već prelazi iz dionice u dionicu (tzv.

[35] Kritičko izdanje Ockeghemovih misa i misnih fragmenata objavio je hrvatski muzikolog dr Dragan Plamenac: I sv. (I—VIII) 1927. u seriji *Publikationen älterer Musik*, koju je u Lepzigu izdala Deutsche Musikgesellschaft, a II sv. (IX—XVI) 1947. u New Yorku, u izdanju American Musicological Society.

lutajući cantus firmus), preživljujući i različite promjene u melodičkim obrisima. Samostalnost glasova potpuno je postignuta. Svaka dionica privlači podjednak interes kompozitora; svi su glasovi, po značaju njihove uloge, sasvim ravnopravni.

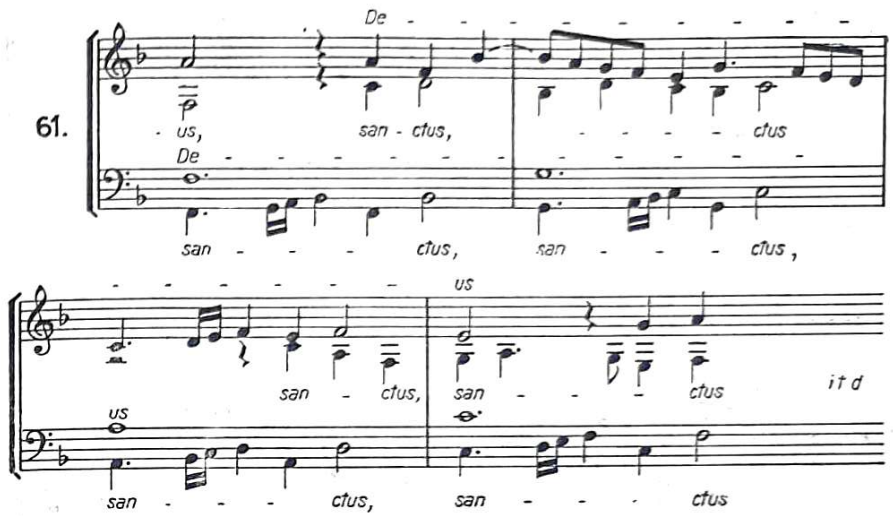
Ockeghema su s pravom smatrali nedostižnim majstorom zvukovne kombinatorike. On je, doduše, umio napisati misu *cuiusvis toni*, koja se, uz izmjene ključeva i uz pomoć znakova za transpoziciju, mogla izvoditi u sva četiri autentična crkvena načina; ali Ockeghem ipak nije bio suhi, hladni racionalist, kojega je moglo uzbuditi samo veselje nad svladavanjem materije; on je, naprotiv, osobito u svojim duhovnim djelima, očitovao vruć zanos u tumačenju mističkih ugođaja. O tome svjedoče i ovi taktovi iz prvog stavka čuvene mise *L'homme armé* (cantus firmus, nekad neobično popularan, nalazi se u tenoru):

60.



Nasuprot mističnoj ekstatičnosti Ockeghema, Jakob Obrecht (ili Hobrecht, oko 1450 — 1505) drukčiji je umjetnički temperament. Pjevač i zborovođa u rodnom gradu Utrechtu, gdje mu je bio učenik i znameniti humanist Erazmo Rotterdamski, pa zborovođa u Cambraiu, Brugesu i Antwerpenu, Obrecht je svoju zemlju nekoliko puta napustio i odlazio u Italiju, u Ferraru, gdje je od kuge i umro. Tu je radio u kapeli vojvodâ d'Este i upoznao talijanski muzički život, osobito svjetovnu višeglasnu pjesmu tipa frottole i villanelle, koja je svojom simetričnošću, preglednošću strukture, harmonijskom punoćom, primjenom sekvence i izrazitom, katkada plesnom ritmikom svakako utjecala na Obrechtov umjetnički jezik, po naravi sklon jasnoći, omeđenosti, simetričnosti i preglednosti, bez upadanja u valovitu bujnost melizmatike. Taj je kompozitor ponekad dijelio cantus firmus u manje odlomke iz kojih je izgrađivao nove polifone odsjeke. Maleni odlomak iz jednog Obrechtova *Sanctusa* može djelomično poslužiti za ilustraciju:

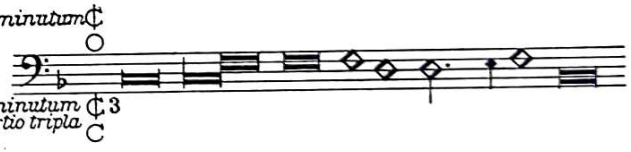
61.



Obrecht je pisao mise, motete (često na flamanski tekst, što je za ono vrijeme neobično), popijevke, himne, requieme; on je ostavio i rane primjerke muzike za pasiju (muku Kristovu), izgrađene na osnovi motetnog stila.

Prije najznatnijeg flamanskog muzičara čitavog tog razdoblja (uključujući i prve decenije XVI st.), Josquina des Présa, neka budu spomenuti i ovi nekad glasoviti nizozemski polifoničari: Antoine Busnois (oko 1440—1492), muzičar burgundskog dvora i autor vrlo uspjelih troglasnih chansona, Jacques Barbireau (oko 1408—1491), Alexander Agricola (oko 1446—1506), Jean Mouton (oko 1459—1522), veoma ugledan, vodeći kompozitor na francuskom dvoru, autor izvornih misa i moteta, tečne, elastične melodike, umjetnik za kojega je znameniti teoretičar XVI st. Glareanus tvrdio da mu se muzika može naći »u svačijim rukama«, pa Loyset Compère (oko 1450—1518), jedan od najnadarenijih Ockeghemovih učenika, Antoine Brumel (oko 1475 — oko 1520), također Ockeghemov, đak, kao i Pierre de la Rue (oko 1460—1518), značajan kontrapuktičar, majstor imitacije i kanona, koji je znao cijele mise komponirati u obliku kanona. Na primjeru iz jedne fuge-kanona ovog posljednjeg majstora (u ono vrijeme se kanon nazivao fugom, no to nije bila fuga u današnjem smislu riječi) može se ogledati bogatstvo mogućnosti koje je imala ondašnja notacija, oštro se razlikujući od današnje. Po prije navedenom principu ex unica kompozitor bi zapisao samo jednu dionicu. Ostale su se izvodile na temelju oznaka postavljenih uz ključ. Evo de la Rueov tekst:

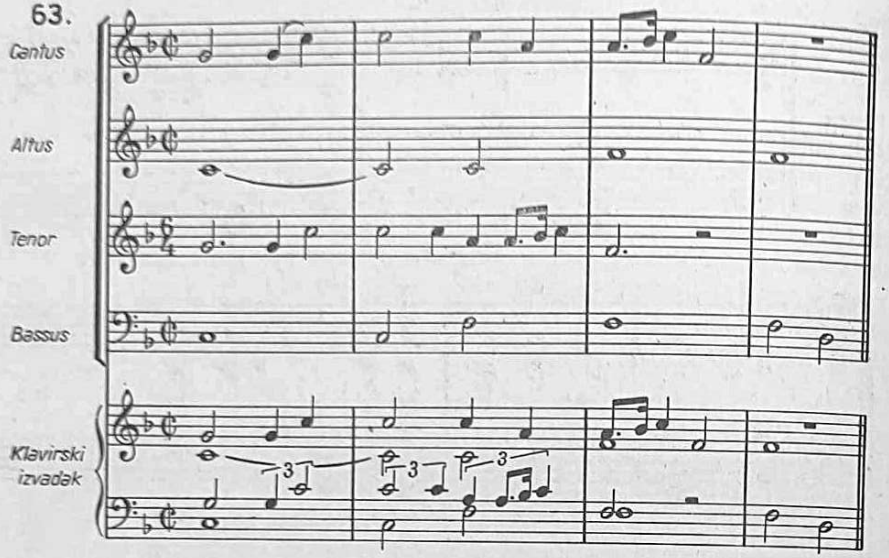
62.



Primjer br. 63 pokazat će transkripciju u današnjoj notaciji.

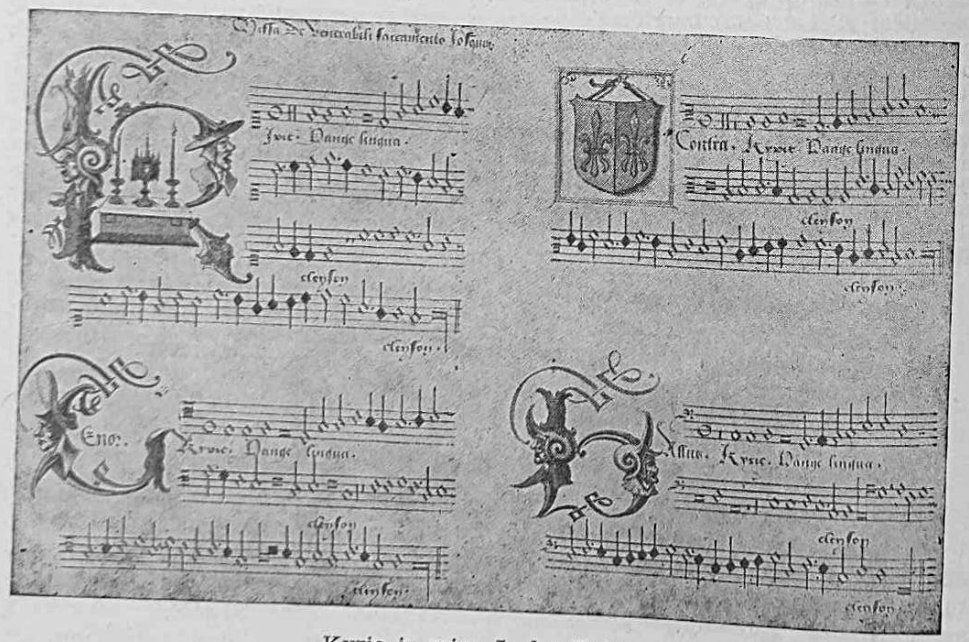
S Josquinom des Présom (oko 1440 — vjerojatno 1521. a možda i kasnije) dopire flamanska polifonija do visine koju će premašiti još jedino genijalna djela Orlanda di Lassa. Josquin otvara razdoblje pune zrelosti flamanske umjetnosti, razdoblje koje donosi duboke plodove decenija u kojima su prethodne generacije kompozitora svladavale sve tehničke zapreke i, svjesne svoje snage, podavale se često i besciljnoj vrtoglavoj kombinatorici.

63.



Josquinova djela očituju, doduše, katkada da mu je učiteljem bio po svoj prilici Ockeghem, u čiji se virtuozitet i on znao ugledati. Ali Josquin donosi nove akcente, čovječnije. On je uži suvremenik Leonarda da Vincija (umro 1915) i Rafaela (umro 1520), suvremenik krupnih pojava i postignuća na području renesanse, mimo koje nije mogao ravnodušno prolaziti.

Životopis toga slavnog, gotovo legendarnog umjetnika nije poznat u svim pojedinostima. Rođen, vjerojatno, u Condéu (Henegau), gdje je i umro, rano je otišao u Italiju. God. 1459—1472. bio je pjevač u zboru milanske katedrale.



Kyrie iz mise J. des Présa

Od 1473. do 1479. djelovao je na dvoru porodice Sforza u Milanu, od 1486. do 1494. (a možda i dulje) bio je u papinskoj kapeli u Rimu. Navodno je vršio dužnost zborovođe i u Cambraiu. Kasnije je živio u Modeni, pa u Ferrari (1503) i u Parizu.

Josquinova popularnost bila je neobična. Njega je poznavala sva ondašnja kulturna Evropa. »Muzičari prave s notama što mogu, a Josquin što hoće«, govorio je Luther. Nakon Josquinove smrti pojavile su se mnoge žalobne ode u počast njegove uspomene, njegova su djela ušla u prve tiskane zbornike muzikalija i doživljavala uvijek nova izdanja. Svjedočanstva iz XVI st. prikazuju Josquina kao veoma autokritičnog umjetnika, koji je svoja djela pažljivo dotjerivao. Pri izvedbi nije dopuštao dodavanje bilo kakvih ukrasa od strane pjevača, kojima je bio ne samo zborovođa već i učitelj muzike. On se uvijek zauzimao za mlade talente koji su se željeli posvetiti komponiranju.

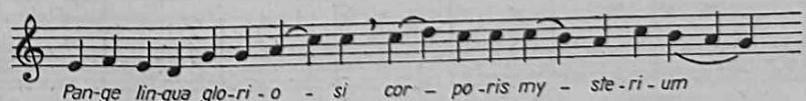
Josquin je bio veliki humanist muzike. On je vazda stremio k dubokom i istinitom izražavanju ljudskih doživljaja i osjećaja, pa je, kao i svi veliki umjetnici, znao i rušiti ustaljena pravila kad su smetala postignuću cilja. U Josquinovim djelima ljestvica izraženih emocija bogata je i široka. Dubinu očaja i radosne kliktaje, pritajenu tugu i toplinu nade Josquin je s podjednakom iskrenošću tumačio u svojim radovima. On je, navodi Gruber, prvi u historiji muzičke umjetnosti pokušao i uspio izraziti humor muzičkim sredstvima; njegov humor katkada prelazio i u gorku, zajedljivu ironiju. No Josquin, kao svjestan umjetnik humanist, nije dopuštao čuvstvima da ga ponesu i proizvedu djelo u kojemu će vladati neumjerenost i nepreglednost. On je neprestano težio k ostvarenju sklada, uravnoteženosti, što savršenijeg stapanja dijelova u cjelinu. Poznato je da je dugo dotjerivao svoje radove, sve dok se ne bi u njemu pojavio osjećaj pune umjetničke zadovoljenosti. S druge strane, teško mu je bilo stvarati »po narudžbi«. Kako mu jedan njegov takmac u Ferrari priznaje, on je komponirao onda kad je za to bio raspoložen.

Josquin je veliki polifoničar; ali u njega je rijetko naći pretrpanost tkiva, zamršenost spletova, za kojom stoji puko veličanje formalističkih zastranjivanja. On je učinio krupan korak prema pročišćavanju polifonog sloga, koji se postepeno približuje akordičkoj jasnoći i preglednosti. Nizove akorda upotrebljava Josquin veoma uspješno, polučujući podesne kontraste.

Djela ovog velikog majstora ne izlaze iz okvira dotadašnjih flamanskih polifonih oblika. To su mise, moteti, svjetovne popijevke (među njima i talijanske frottole). Iako je ostavio mala remek-djela na području moteta i chansona, Josquinova su zaista majstorska ostvarenja njegove veličanstvene mise, među njima one pod naslovima *Malheur me bat, L'homme armé, Ave maris stella i l'e beata Virgine.*

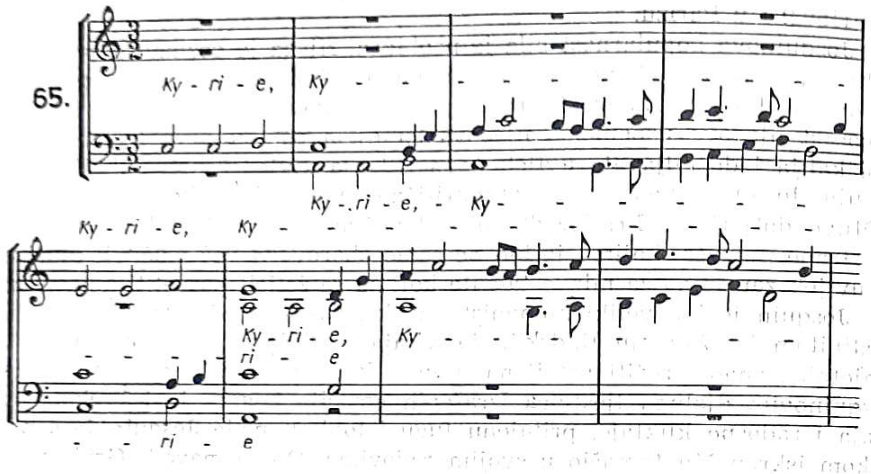
Josquin je u svojim misama rado uzimao odlomke koralnih ili svjetovnih napjeva za temeljni motiv, koji se javljao u svakom stavku. On je pri tome taj temeljni napjev često mijenjao, prilagođujući ga smislu teksta, tretirajući ga polifono, ali i homofono. Kao primjer za takav postupak kojim su se, kako znamo, flamanski polifoničari u svojim misama redovito služili, neka posluži nekoliko odlomaka iz Josquinove mise *Panga lingua*, sazdane na istoimenu crkvenu himnu. Evo fragmenta tog napjeva kojim se Josquin poslužio:

64.



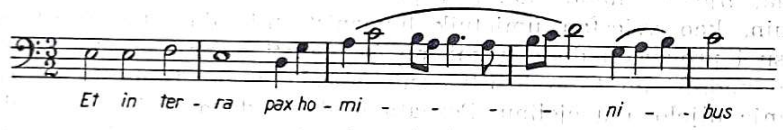
U pojedinim stavcima on ga je upotrijebio ovako: u *Kyrie* (s manjim izmjenama):

65.



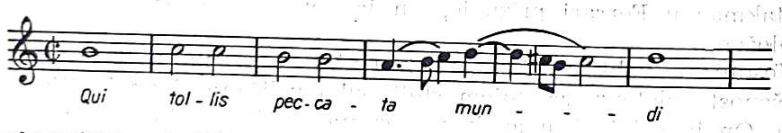
Početak *Gloriae* iznosi temu također u ponešto izmijenjenom obliku:

66.



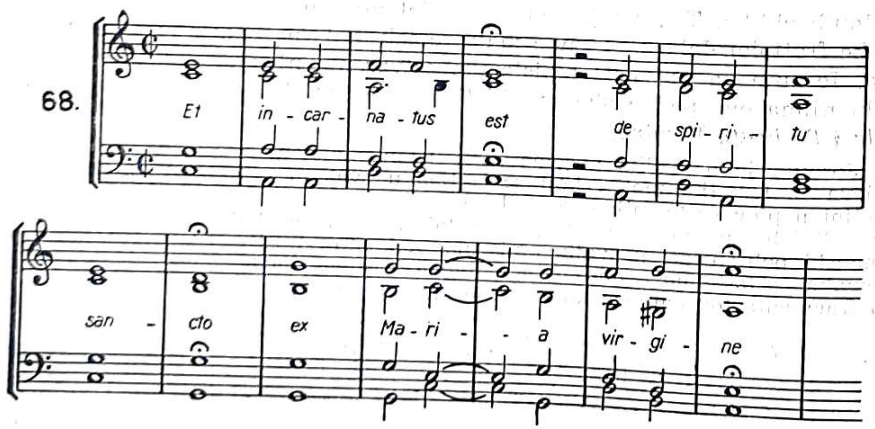
Jače su promjene u odlomku *Qui tollis peccata mundi* (iz *Gloriae*) koji donosi početak teme:

67.



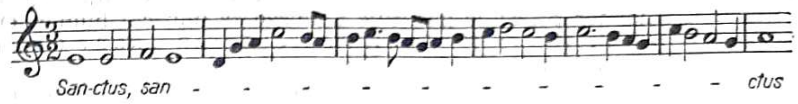
U *Credu*, u fragmentu *Et incarnatus est*, javlja se tema u gornjem glasu u novom vidu, na podlozi akordičkog stupovlja, koje pruža neočekivanu oprečnost prethodnom polifonom stavku:

68.



Sanctus se ponovo približuje izvornom obliku temeljnog napjeva:

69.



Djelatnošću Josquina des Présa završava razdoblje evropske muzičke historije, u kojemu Nizozemci igraju vodeću ulogu. U XVI st. njihovi će predstavnici i dalje djelovati, ali će se uloge podijeliti. Domaće stvaralaštvo u Italiji, Francuskoj i Njemačkoj suprotstavit će se dominaciji nizozemskih muzičara i upraviti evropsku muziku novim putovima.

Muzika u njemačkim zemljama. U zemljama njemačkog jezika muzika se u XV, kao i kasnije, u XVI st. razvija u više smjerova. S jedne strane dopiru u te krajeve odjeci flamanske polifonije, dobrim dijelom putem djelatnosti samih flamanskih kompozitora. Domaći se autori trude da u oblicima duhovne muzike oponašaju nizozemske majstore, te na tom području uglavnom vlada epigonstvo, bez originalnijih crta.

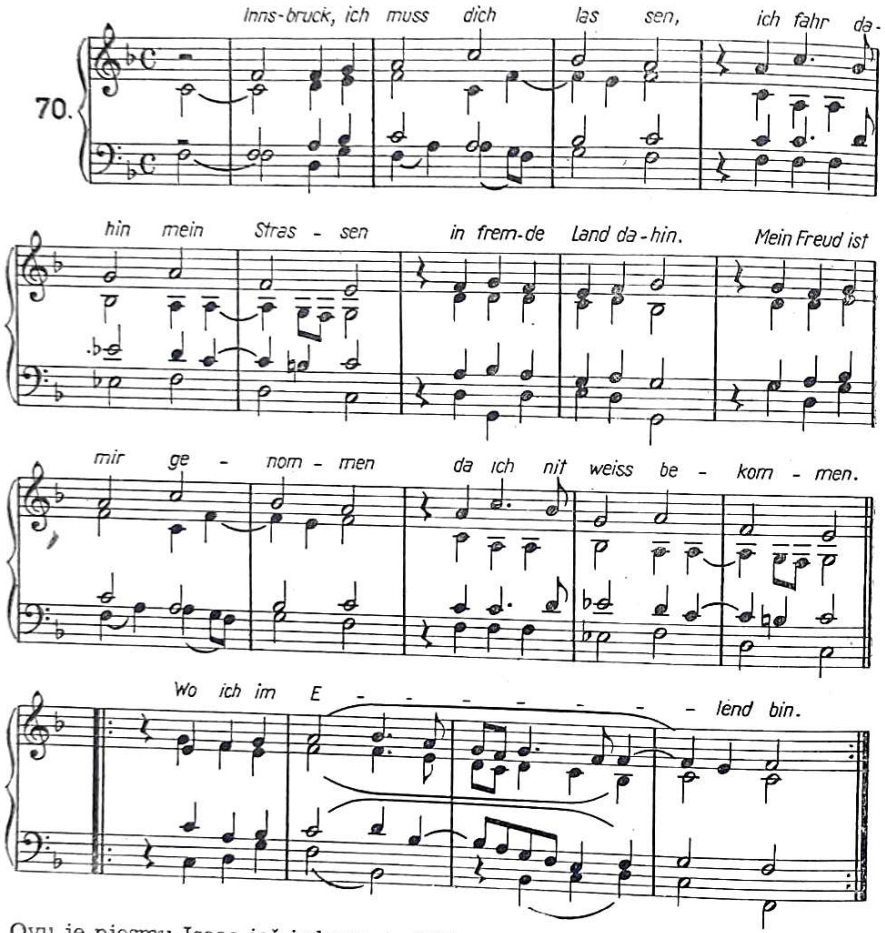
Mnogo je važniji rad tadašnjih njemačkih kompozitora na polju popijevke (zborne), koja svojom jednostavnošću i skromnošću na mahove postaje odrazom dubokih doživljavanja i čuvstvovanja. Području zborne muzike pripadaju zatim i plodovi humanističke orijentacije pojedinih muzičara, koji pišu strogo homofone ode na latinske stihove rimskih pjesnika.

Naposljetku, muzičkom životu iz mnogih tadašnjih njemačkih gradova daje posebnu boju djelatnosti *Meistersingera*, koji u okviru staleških organizacija njeguju jednoglasnu muziku, nastavljajući — na sasvim drukčijoj osnovi — stare trubadurske tradicije.

Što se tiče višeglasne popijevke iz njemačkih krajeva, najzdravijeg ploda njihove umjetničke muzičke djelatnosti, nju poznajemo putem raznih zbornika i sačuvanih pojedinačnih djela. U glasovitom *Lochheimer Liederbuch* iz sredine XV st. ima anonimnih popjevaka velike ljepote za višeglasni sastav (ali ima ih i za jedan glas). U tim svježim i ritmički preglednim, jednostavnim pjesmama okosnicu tvori kakav napjev pučkog prizvuka ili podrijetla, povjeren jednom glasu (tenoru), dok ga ostali kontrapunktički obrađuju, iskorišćujući pokoji njegov odlomak. U mnogima od tih popjevaka, iskrenih i prostodušnih, zapaža se težnja i za stvaranjem akordičke podrške temeljnom napjevu. Veoma je poznat i *Glogauer* (ili *Berliner*) *Liederbuch* iz druge polovine XV st.

Među njemačkim kompozitorima koji su tada pisali djela s područja višeglasne popijevke, kao i kompozicije duhovnog karaktera flamanskog tipa, bilo je i nekoliko veoma darovitih. Adam von Fulda (oko 1445—1506), najznačajniji njemački teoretičar svog vremena (*De musica*, 1490), autor pretežno duhovnih djela, pokazuje u svjetovnima humanistička nastojanja. Heinrich Finck (oko 1445—1527) živio je u Krakovu, Stuttgartu, Salzburgu i Beču (gdje je i umro), ponajviše u službi tamošnjih dvorova. Vješt kompozitor pisao je, svjetovna djela na vlastite cantus firmuse, uz izdašnu primjenu imitacija (osobito u početnim taktovima). Karakteristično je za Fincka (kao i za druge tadašnje njemačke kompozitore) da rado udružuje po dvije dionice koje se kraće vrijeme kreću u paralelnim tercama (odnosno decimama). Paul Hafhaimer (1459—1537), cijenjen kao najznatniji orguljaš svoga vremena, ide u red onih razmjerno rijetkih njemačkih kompozitora toga razdoblja koji su bili poznati i izvan domovine. Bio je u dvorskoj službi u Innsbrucku a kasnije orguljaš katedrale u Salzburgu. U njegovim ukusnim i uspjelim višeglasnim

popijevkama ima usrdnosti i topline, preglednosti i simetričnosti (u mnogim popijevkama kadence su simultane u svim dionicama). Glavna melodija obično je povjerena tenoru. Hofhaimer ponegdje pokazuje i smisao za muzički humor. Od njegovih kompozicija za orgulje vrlo se malo sačuvalo. Heinrich Isaac (oko 1450—1517), značajan i svestran umjetnik, dobar pedagog, podrijetlom Nizozemac, boravio je u Italiji (u Firenci je i umro) i u raznim njemačkim feudalnim središtima (Beč) te se istakao brojnim radovima koji odaju duboko poznavanje polifone konstrukcije, ali i očite mogućnosti za izražaj umilne jednostavnosti njemačke popijevke. U svojoj mnogostranosti podjednako je uspješno komponirao chansone flamanskog tipa, talijanske frottole, njemačke višeglasne popijevke, misne tekstove. Njegova glasovita pjema *Innsbruck, ich muss dich lassen* karakteritična je za umjetnost ovog majstora:



Ovu je pjesmu Isaac još jednom drukčije obradio, primjenjujući u njoj polifone postupke. Istakao se i kao kompozitor crkvene muzike. Njegov veoma značajan *Choralis Constantinus*, napisan za katedralu njemačkog grada Konstanza (otuda i ime djela koje obuhvaća tri knjige, a dovršio ga je Isaacov učenik L. Senfl), u polifonom nizozemskom stilu, sadrži — prvi put uopće — potpuni proprium mise za cijelu crkvenu godinu i pet misnih ordinariuma. Isaac se bavio i instrumentalnom muzikom. Thomas Stoltzer (između 1480. i 1485—1526), veoma plodan, djelovao je na mađarskom dvoru u Budimu. Među 150 njegovih sačuvanih kompozicija ima njemačkih popjevaka, njemačkih i latinskih psalama i himni, moteta, misa, stavaka iz misnog propriuma, instrumentalnih kompozicija. Posuđene cantus firmuse tretira s velikom slobodom preinačujući njihov ritmički izgled. Njegovo djelo *Octo tonorum*

melodiae, napisano za instrumentalni sastav (možda za duhačke instrumente ili za ansambl viola), prvi je poznati primjer cikličke instrumentalne kompazicije u muzičkoj literaturi.

Gajenjem višeglasne popijevke bavit će se pojedini njemački kompozitori i u toku XVI st.

Meistersingeri. U toku XV i XVI st., od oko 1450. do 1600, razvija se u njemačkim gradovima djelatnost Meistersingera. Svojevrsna, ponešto nastrana i u suštini reakcionarna, majsterzingerska je umjetnost produkt građansko-obrtničke sredine, izdanak cehovskih udruženja i njihova upornog, tvrdoglavog poštivanja tradicije, koje je bilo već unaprijed osuđeno na neplodnost. Pjesnici i kompozitori iz obrtničkih redova smatraju se nasljednicima njemačkih trubadura. Minnesängera, ne primjećujući da im se život odvija u drukčijoj sredini i drugim prilikama i da sputavanjem umjetničke slobode sami sebi priječe put k postizavanju rezultata do kojih su Minnesängeri dolazili.

U isto vrijeme pjesnici i kompozitori, Meistersingeri su priznavali samo jednoglasni pjev, koji je u njihovoj sredini, kao i tekst pjesme, nastajao na temelju primjenjivanja niza propisa i kalupa, koje je trebalo u potpunosti poštovati.

Majsterzingerska udruženja postojala su na prijelazu u XVI st. u mnogim njemačkim gradovima: u Mainzu, Augsburgu, Regensburgu, Wormsu, Frankfurtu, Salzburgu, Münchenu i drugdje. Osobit je glas steklo udruženje u Nürnbergu, zahvaljujući najviše djelatnosti čuvenog cipelara-pjesnika i kompozitora Hansa Sachsa (1494—1576), jednog od najiskrenijih, najnadarenijih i najplodnijih Meistersingera, u čijim se djelima (to su pokladne igre, satire, kraće pjesme lirskog ugođaja ili poučnog, moralno-vjerskog, svega oko 6000 djela!) razmjerno malo zamjećuje ukrućenost i ukalupljenost.

Rad u udruženjima Meistersingera odražavao je potpuno mentalitet i običaje obrtničko-građanskih krugova. I u majsterzingerskoj školi, kao i u učenju pojedinih zanata, učenik je morao prijeći nekoliko faza dok bi stigao do naslova *Meister*. Pojedini stupnjevi znanja pribavljali su i pravo na naročite naslove. U pravilima nürnberške škole stajalo je izričito: »Tko još ne pozna sigurno tabulaturu,[35] taj je učenik; tko je savršeno poznaje, prijatelj je škole; tko pozna bar pet ili šest pjesama, taj je pjevač; tko sastavlja riječi k zadanom napjevu, pjesnik je; tko izmisli napjev, taj je majstor.« U pronalaženju novih tekstova glavni je izvor bila Biblija. U stvaranju Meistersingera krupno je značenje pripadalo melodijama-uzorima; njih su uzimali iz baštine glasovitih Minnesängera ili ih je sastavio koji od čuvenih Meistersingera. Takvih melodija-modela nije bilo mnogo; u Nürnbergu tri do četiri, drugdje i do sedam. Učenici su ih morali proučavati i sastavljati napjeve u duhu i obliku tih melodija. Ali tko je htio postati majstor, morao je pronaći sasvim originalni napjev, koji ni po čemu nije podsjećao na stare uzore. Meistersingeri su svoje napjeve bilježili notacijom u kojoj su svi notni znaci bili jednake duljine. Ponekad, u kasnom XVI st., služe se i menzuralnom notacijom. U majsterzingerskim melodijama zamjećuju se utjecaji i gregorijanskog korala i narodnih napjeva, starih načina, ali i izrazitog dura i mola. Meistersingeri su se u oblikovanju svojih melodija povremeno služili i melizmima (tzv. *Blumen*, cvijeće), obično na početku stiha ili na karakterističnim cezurama.

Na natjecanjima posebnu su dužnost vršili tzv. *merkeri*; obično su bila trojica ili četvorica. Oni su pri nastupima kandidata strogo bilježili sve njihove pogreške, sva odstupanja od utvrđenih zakona i propisa, kako u stihovima tako i u napjevima.

[35] Kod Meistersingera izraz *tabulatura* nije naziv za notno pismo; tim su izrazom obuhvaćeni svi propisi koje su učenici morali postepeno naučiti i strogo ih se pridržavati u svom radu.

Majsterzingersku sredinu, njezinu tvrdoglavost u poštovanju tradicionalnih kalupa, pedanteriju i neshvaćanje osnovnog načela, da napredak i razvoj u umjetnosti predstavlja uvjet njezina života — sve je to žarkim bojama i velikom sposobnošću uživljavanja prikazao Richard Wagner u svojoj velikoj operi *Die Meistersinger von Nürnberg.*

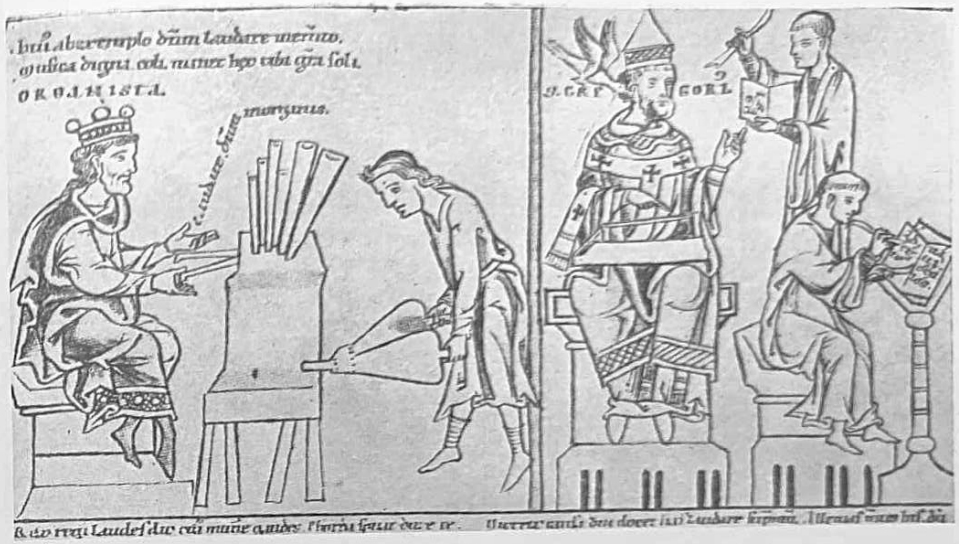
Tiskanje muzikalija. Čim je epohalni Guttenbergov izum počeo otkrivati golemi domet štampe u širenju kulture, muzička se umjetnost ubrzo stala koristiti srodnim pronalaskom: tiskanjem muzikalija, koje je usporedo pratilo i tiskanje brojnih muzičkoteoretskih rasprava. Potkraj XV st. tiskaju se, iako na primitivan način, misali sa svojim muzičkim dijelom i tekstom, i to u Rimu, Veneciji i Würzburgu. Međutim, O t t a v i a n o d e i P e t r u c c i (1466—1539) već usavršuje tehniku štampanja nota te izdaje u Veneciji i, kasnije, u svom rodnom mjestu Fossombrone, niz veoma značajnih zbornika, među njima znameniti Odhecaton u tri sveska (1501—1504), u kojima je sadržano više od 300 troglasnih i četveroglasnik popjevaka, uz manji broj moteta i misa. Zastupani su najčuveniji ondašnji kompozitori, pretežno nizozemski. Taj Petruccijev zbornik postao je izvorom iz kojega su talijanski kompozitori često uzimali teme i obrađivali ih. Na taj način utjecaju nizozemskih majstora na muziku u Italiji nije pridonio samo njihov osobni boravak na Apeninskom poluotoku već i pojava prvih plodova tiskanja menzurirane muzike.

Nakon Petruccija pojavili su se u Veneciji i drugi izdavači muzikalija: A. Scotto, N. Rafaeli, A. Gardano. U Njemačkoj je muzikalije počeo izdavati Gerhard Oeglin, pa Peter Schöffer.

Dok su se u prvo vrijeme tiskala muzička djela tako da se najprije posebno otiskivalo crtovlje a tek zatim notni znakovi, što je znatno poskupljivalo troškove tiskanja, Francuz P i e r r e H a u l t i n pronašao je 1525. drukčiji postupak. On je otiskivao u isto vrijeme i crte i note, i to tako da je rastavljao crte u mnogo malih dijelova, koje je spajao skupa s notama (takav je postupak i danas ponegdje uobičajen, kad se, na primjer, bez klišeja donose manji notni primjeri u znanstvenim radnjama i raspravama). Na tom je sistemu glasoviti izdavač Pierre Attaignant izradio svoje monumentalno izdanje francuskih polifonih popjevaka XVI ts.

Tiskanje muzikalija ubrzo se proširilo Evropom. U Engleskoj, Španjolskoj, Holandiji, Švicarskoj, po svim većim gradovima Italije, Francuske i Njemačke objavljuju se izdanja čuvenih majstora; propagiranje muzike stječe najsjajnije, najpodesnije sredstvo, koje otada, uz neprestano usavršavanje tehničkih postupaka, stoljećima jača i oživljuje interes i ljubav za muzičku umjetnost, omogućujući joj da u povoljnoj društvenoj sredini postane pristupačnom i najširim slojevima.

Instrumentalna muzika u srednjem vijeku. Kroz čitav srednji vijek, uz vokalnu muziku, živi i instrumentalna. Mnoga je djela spominju, mnoge slike, kipovi i minijature prikazuju muzičare s instrumentima. Ali nije to onaj život koji će instrumentalna muzika upoznati kasnije, djelomično već u toku XVI st., pa u baroku i u kasnijim razdobljima. U srednjem vijeku instrumentalna muzika očituje u prvom redu mnogo nesamostalnosti. Ona pojačava nastupe glasova, izvodeći njihove dionice, ili, kad se ne javlja kao pratilica



David za orguljama — Grgur Veliki za monokordom

Guido d'Arezzo i Theodal

Francesco Landini

Guillaume Dufay i Gilles Binchois

Josquin des Prés

Adrian Willaert

Giovanni Pierluigi da Palestrina

H. Memling: Anđeli muziciraju (I)

H. Memling: Anđeli muziciraju (II)

vokalnih sastava, izvodi muziku namijenjenu glasovima, što je u stvari jedno te isto. Samostalnija je jedino onda kad prati ples.

Daleko je bila koncepcija srednjovjekovne instrumentalne muzike od modernog shvaćanja, po kojemu instrumentalnu kompoziciju smije izvoditi samo onaj instrument ili instrumentalni sastav za koji je djelo napisano. Bilo koju melodiju izvodio je bilo koji instrument ako je raspolagao dovoljnim brojem tonova. Nije postojalo ni iskorišćivanje instrumentalne boje za postignuće koloristićkih efekata. Jedino se može, općenito govoreći, kazati da su se duhački instrumenti upotrebljavali pretežno za solističke nastupe, a instrumenti sa žicama za pratnju.

No svemu se tome ne moramo čuditi. Instrumentalna muzika počela se intenzivnije razvijati onda kad joj je to omogućio tehnički razvitak pojedinih instrumenata, odnosno kad je instrumentalnoj muzici mogla biti povjerena posebna uloga, drukčija od uloge vokalne muzike. A da bi se to moglo ostvariti, treba čekati pojavu čembala, usavršenje mehanizma na orguljama, velike talijanske graditelje violina, utemeljenje opere i monodije . . .

Broj instrumenata koji su se upotrebljavali u srednjem vijeku prilično je velik. Dok sačuvanih primjeraka ima razmjerno malo, podaci do kojih dolazimo posrednim putem dovoljno su brojni da bi mogli omogućiti pregled nad tipovima, oblicima, a često i načinom sviranja na srednjovjekovnim instrumentima.

Ranije spomenuti teoretičar Jean de Grocheo nabraja u početku XIV st. čitav niz instrumenata i instrumentalnih vrsta: »tubae, calami, fistulae, organa, psalterium, cithara, lyra, quittarra sarracenica, viella«, obuhvaćajući time i instrumente iz kovine, sviraljke s jezičkom, orgulje i razne instrumente sa žicama. Sve te, kao i različite druge, nalazimo prikazane na slikama, minijaturama, kipovima, reljefima, freskama, ćilimima i crkvenim prozorima iz tih vremena.

Među instrumentima sa žicama poseban značaj pripada gudačkim instrumentima. Oni doista predstavljaju možda najznačajniju tekovinu srednjeg vijeka na području razvoja instrumentarija. To će nam biti dovoljno jasno ako pomislimo na golemu, nadasve značajnu literaturu, koja je u toku vremena nastala u Evropi i bila namijenjena pojedinačnim gudačkim instrumentima ili raznovrsnim gudačkim sastavima.

Ti se instrumenti javljaju oko IX st., a vjerojatno je da ih je Evropa upoznala preko Arapa. Dodir s Istokom, u vrijeme križarskih ratova, nije u tom pogledu također ostao bez utjecaja istočnjačke muzičke kulture.

Među gudačkim instrumentima, koji su u početku imali primitivne i ponešto neobične oblike, jedan od najomiljenijih i najproširenijih bila je *viella* (viele, viola). Nju su posebno upotrebljavali žongleri u službi trubadura, izvodeći na njoj melodiju, a vjerojatno i nekoliko uvodnih tonova. U XIII st. viella je imala pet žica; bila je ugođena na razne načine, a poznato je da je u to vrijeme jedna njezina žica stajala postrance, izvan hvataljke, i proizvodila određeni, uvijek isti ton (bordun). Opseg vielle iznosio je oko dvije i pol oktave.

Među preteče violine treba ubrojiti i istočni *rebab*, koji je došao u Evropu za križarskih ratova, a imao je izvjesnu sličnost s našim guslama. Imao je 1—3 žice. U Španjolskoj se upotrebljavao još u XIV st. Rebabu duguju podrijetlo dva gudačka instrumenta: *ribeba* (rubeba) i *ribeca* (rebec), koji su zapravo varijante vielle.

Jedan od najstarijih, po svoj prilici i najstariji gudački instrument je *rota* (britanski crwth, crowd ili crouth, francuski crout ili rout), keltski instrument koji je imao srodnih tačaka sa citrom i harfom, dok ga hvataljka očito uključuje u

daleke preteče violine. Rotine 3—6 žice u prvo su se vrijeme trzale; kasnije su se tonovi proizvodili pomoću gudala. I taj je instrument imao bordunske žice. Upotrebljavali su ga u Walesu još u početku XIX st.

Kralj David svira na roti prstima

Svi ti instrumenti, koji se pojedinim svojim dijelovima približuju obliku violne, mijenjali su svoje nazive; krajevi u koje su dopirali davali bi im posebna imena, pa se u srednjem vijeku često događalo da jedan te isti instrument nosi nekoliko naziva. Ali bilo je i obratnih slučajeva: jedan te isti naziv služio je za više različitih instrumenata. Na različitim stupnjevima razvitka instrumenti su, naime, mijenjali imena, ali ne nekim stalnim redom, pa bi se u nekim krajevima staro ime dulje održalo u upotrebi. A više puta su instrumenti mijenjali imena i zbog sličnosti s drugim instrumentima. Ipak, uza sve poteškoće kojima je izloženo proučavanje razvoja kod preteča violine i njihova nazivlja, moguće je uspostaviti približni redoslijed u promjenama naziva kod Francuza, Njemaca i Talijana, sve do konačne prevlasti izraza *violina*:

Francuzi:	*Nijemci:*	*Talijani:*
Crout	Kruth	Ribeca
Rote	Rotte	Ribeba
Vielle	Viedel (Fiedel)	Viola
Gigue	Geige	Guigua (Giga)
Violon	Violine	Violino

Kralj David svira na roti gudalom

Iz ovog je prikaza očito da se razvoj violine, odnosno njezinih preteča, kod Francuza i Nijemaca potpuno podudara, dok je u Italiji započeo kasnije i, bar po nazivlju, povezao se s orijentalnim rebabom.

U gudačke instrumente treba još uvrstiti i *Trummscheit* (tromba marina, trompette marine), koji se sastojao od veoma uske i neobično duge kutije (bila je viša od čovjeka); preko nje je bila redovito prevučena samo jedna žica, uz koju bi se katkada nategla još jedna, kraća (rjeđe dvije ili čak tri). Taj je instrument možda služio za pratnju melodije jednim stalnim dubljim tonom.

Od žičanih instrumenata kojima su se žice trzale treba navesti raznovrsne *harfe*, *psaltire* (nalik na trouglaste ili četverouglaste harfe) i *lutnju* (lautu), koja će u XV i XVI st. postati neobično popularna po cijeloj Evropi. Govorit ćemo o njoj više u slijedećem poglavlju. Napominjemo već sada da su od lutnje potekle talijanska *teorba* i *mandolina*. *Gitara* je bila proširena osobito među španjolskim trubadurima.

Spomenimo i *organistrum*, donekle srodan vielli, u kojemu je posebna ručica, smještena na donjem dijelu instrumenta (otprilike ondje gdje se na današnjoj violini pričvršćuju žice), zamjenjivala gudalo. Okretanje ručice neprekidno je aktiviralo 3—4 žice koje su davale uvijek iste tonove. Dvije žice sa strane, ugođene u unisonu, bile su određene za izvođenje melodije i u tu svrhu povezane s malom tastaturom pričvršćenom uz hvataljku. Organistrum je u toku vremena mijenjao ime. U Italiji se zvao gironda, drugdje Drehleier, cifonia, hurdy-gurdy, pa čak i symphonia. I dandanas ga ponegdje upotrebljavaju, na primjer u savojskim predjelima, gdje ga nazivaju »sljepačkom violom«.

Duhačke instrumente srednjeg vijeka uglavnom predstavljaju *rogovi* i *frule*. Rogovi su imali najveću jakost zvuka, a smatrali su ih sastavnim dijelovima viteške opreme (tzv. *olifanti*). Oni su u početku mogli proizvoditi samo jedan ton, a kasnije i više. Od saracenske *busine*, dugačke ratničke trublje, potekao je izvjestan broj današnjih limenih instrumenata.

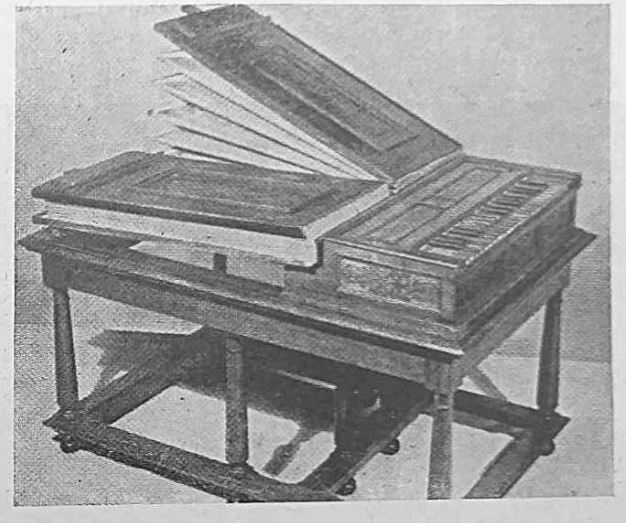
Među srednjovjekovnim duhačkim instrumentima bilo je takvih koji su se pri sviranju držali poput klarineta, dok su se drugi upotrebljavali poput flaute. Primitivni tip srednjovjekovne oboe bio je *calamus* (u Francuskoj chalumeau, u Njemačkoj Schal(a)mei). Veći calamus nazivao se *bombardo* ili *bombardino* (bombarde).

Kroz cijeli srednji vijek, kao i kasnije, sve do u naše vrijeme, neobično su bile proširene *gajde* (cornamusa, cornemuse), spoj mijeha i frule, tipični pastirski instrument, koji je kasnije ušao i u građanske krugove.

Pozitiv

Važan instrument srednjeg vijeka bijahu *orgulje*. Znamo da su ih bizantski monasi u VIII st. donijeli franačkom kralju Pipinu Malom. Prije toga o orguljama ima nekoliko navoda u raspravama nekih teoretičara. Ali one ulaze u hram tek nakon poklona Bizantinaca.

Prvi tipovi orgulja, maleni i prenosivi, tzv. *portativi*, bili su veoma prošireni i dugo su se upotrebljavali, a sastojali su se od četverouglaste kutije s oko 20 cijevi nejednake duljine. Svirač je držao kutiju na koljenima, desnom je rukom pritiskao tipke[37] a lijevom pokretao polugu koja je stajala u vezi s mijehom. Na portativima



Regal

se igralo u crkvama i samostanima kao i u procesijama, ali i u dvorcima i građanskim domovima. Ti su instrumenti često preuzimali izvedbu nekih dionica u motetima i popijevkama. Mnogi čuveni slikari — Fra Angelico, Giotto, Rafael — davali su više puta svojim likovima portativ u ruke (Giottovi anđeli, Rafaelova sv. Cecilija). Portativ su u Italiji zvali *organetto*.

Portative su kasnije nadomjestili instrumenti većih razmjera, tzv. *pozitivi*. Njihova je tastatura bogatija, izvodilac upotrebljava obje ruke za sviranje, a mijeh je prepušten brizi drugih osoba. Van Eyck je naslikao pozitiv na čuvenoj slici oltara u Gentu. Potkraj srednjeg vijeka pojavila se još jedna vrsta malih, prenosivih orgulja, tzv. *regal*. Broj cijevi na orguljama, u početku veoma skroman, dostigao je već 980. god. četiri stotine (na orguljama u Winchesteru, koje su imale dva manuala sa po 20 tipaka, za dva izvodioca, i 26 malih mijehova, koje je 70 ljudi stavljalo u pogon!). U početku XIV st. dobile su orgulje i pedal.

U vezi s razvojem orgulja treba spomenuti i to da su one, između IX i XII st., često služile za poduku pjevača u crkvenom pjevanju.

Završit ćemo ove podatke o srednjovjekovnom instrumentariju napomenom da je prirodna podjela ljudskih glasova u više (sopran — alt) i niže (tenor — bas) postepeno počela utjecati i na izgradnju i usavršavanje instrumenata. Isti ili srodni tipovi instrumenata gradili su se u nekoliko različitih veličina i opsega, pri čemu je za uzor služila prirodna podjela glasova. Na toj neobično važnoj činjenici temeljit će se i sastav današnjeg orkestra.

Tko je u srednjem vijeku izvodio instrumentalnu muziku? Po onome što dosad znamo, lako nam je odgovoriti. Po dvorovima, crkvama i raznim gradskim ustanovama bili su to profesionalni svirači. U službi trubadura izvodili

[37] Prije nego što su orgulje dobile tipke, tonovi su se proizvodili pritiskivanjem malih poluga, što je katkada zahtijevalo i prilično fizičku snagu.

su je žongleri. Inače, ona je bila u rukama putujućih muzikanata, koji su obilazili sela i gradove i provodili nemiran, skitalački život. Među takvima bilo je i žonglera, koji su skupa s družinom muzikanata nastupali u većim i manjim naseljima, po sajmovima, vojničkim logorima i prenoćištima hodočasnika, priređujući predstave u kojima je uvijek bilo i po nekoliko muzičkih tačaka.

Socijalni položaj putujućih svirača i pjevača bio je prilično težak. Vlasti su ih progonile, smatrajući ih opasnim skitnicama. Oni nisu imali nikakvih prava. Ni u kakvim priredbama crkvenih vlasti nisu smjeli sudjelovati. Crkva

Instrumentalni koncert u XV stoljeću

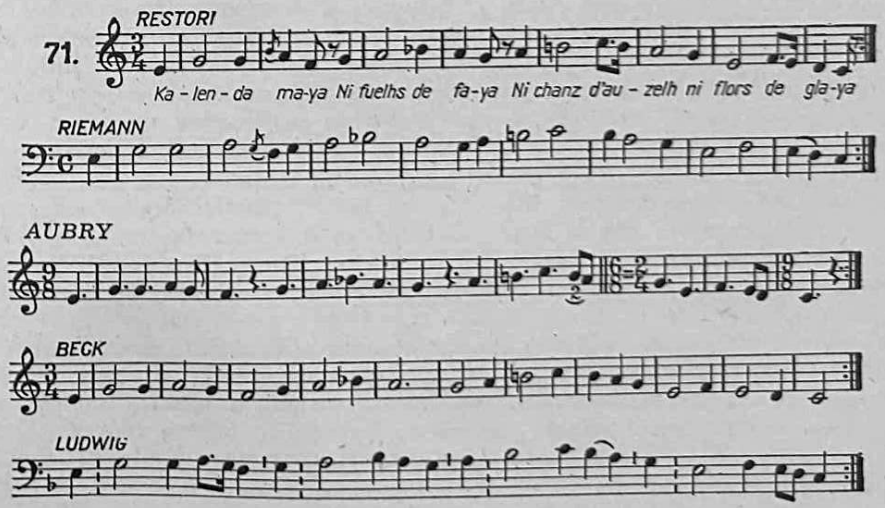
je u mnogima od njih gledala »pomoćnika đavla« jer su ponekad pjevali pjesme slobodnijeg pa i nećudorednog sadržaja.

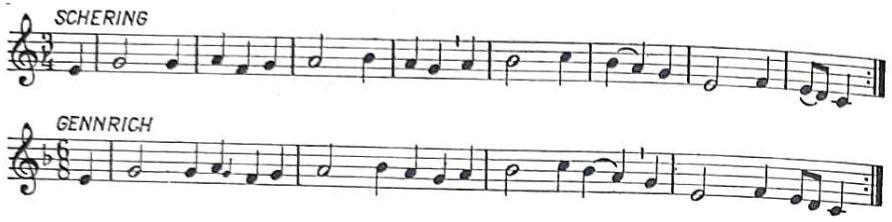
Ali narod ih je rado primao i dočekivao. Bez njih nije moglo biti gozbe, plesova, svatova i ostalih svečanih zgoda. Uz to, oni su prenosili i širili novosti, pa su donekle vršili funkciju neke vrste putujućih novina.

Međutim, putujući muzikanti nisu uvijek ostali u stanju zakonske bespravnosti. Oni su se počeli postepeno organizirati da bi popravili svoj socijalni položaj. U XIII st. stali su odabirati stalna boravišta i osnivati cehove, staleška udruženja koja su imala štititi interese članova, pribavljati im zaradu i stavljati ih pod zaštitu građanskih i crkvenih prava. Najstarija takva bratovština bila je ona sv. Nikole, osnovana u Beču 1288. Bratovštine su imale svoje glavare (u Francuskoj »Roy des menestriers«, u Njemačkoj »Pfeiferkönig«), svoje kapele i sastanke.

Uloga organiziranih svirača po gradovima dovela je do osnutka stalnih gradskih sastava, redovito duhačkih (u Njemačkoj i u Švicarskoj tzv. Stadtpfeifereien), sa četiri člana, a i više. Instrumenti kojima su se služili bili su obično trublja, pozauna i kornet. U njemačkim gradovima svirači su bili odjeveni u šarena odijela, koja su predstavljala boje pojedinih gradova.

Znamo već da je instrumentalna muzika u srednjem vijeku bila mnogo ovisna o vokalnoj. Ali smo rekli i to da je ponekad, osobito kod pratnje plesa, pokazivala i samostalnije lice. Već nekoliko puta spomenuti važan teoretičar Jean de Grocheo spominje slučajeve samostalnih nastupa instrumentalne muzike: on navodi *Cantus coronatus,* kraljevski pjev, o kojemu ne znamo mnogo; čini se da se sastojao u variranju, ornamentiranju određenog napjeva. Važnije su dvije plesne forme: *ductia* i *estampida* (stantipe, stampita), spomenuta u odjeljku o trubadurima. Estampide su plesali, ali i izvodili poput koncertne tačke. One su katkada nosile i programne naslove. Za primjer ove plesne forme donosimo nekad poznatu i veoma staru estampidu *Kalenda maya,* kojoj je trubadur Rambaut de Vaqueiras (1180—1207) sastavio tekst na melodiju koju je čuo od žonglera. Koristimo se ovom prilikom da ukažemo i na razmimoilaženja koja katkad mogu nastati među stručnjacima prigodom dešifriranja starih zapisa. Estampidu *Kalenda maya* transkribirali su današnjom notacijom Restori (1896), Aubry (1904), Riemann (1905), Beck (1908), Ludwig, Schering i Gennrich (oko 1930). Evo, jednog za drugim, rezultata do kojih su došli:





U sačuvanim zbornicima instrumentalnih, ponajviše plesnih kompozicija iz srednjeg vijeka nailazimo i na druge nazive plesova. *Saltarello* (nazvan i *proportio*), kasnije povezan s *pavanom*, uz koju mijenja ime i preobrazuje se u *gagliardu*, pisan je u trodijelnoj mjeri, a tempo mu je brz, dok je pavana dvodijelna i polagana. *Trotto, manfredina, rotta* nazivi su ostalih ondašnjih plesnih oblika.

Proučavanje sačuvane instrumentalne (plesne) muzike iz XIII i XIV st. ukazalo je na izvjesna njezina obilježja, od kojih su najvažnija: prevladavanje durskog tonaliteta, variranje melodijske linije, sklonost k ponavljanju kraćih melodijskih odlomaka na osnovi progresije, razmjerno česta upotreba kvarte i kvinte, preglednost periodizacije u formalnoj strukturi.

Izvori iz kojih se mogla proučavati instrumentalna muzika tih vremena oduvijek su bili veoma oskudni. Tek je tzv. *Codex Faenza* 117 omogućio njeno bogatije upoznavanje. Taj zbornik, na koji je 1951. posebno upozorio hrvatski muzikolog D. Plamenac, napisan je u XV st., ali sadržava muziku iz XIV st. namijenjenu vjerojatno instrumentima s tipkama. Kompozicije iz ovog značajnog zbornika redovito su instrumentalne adaptacije vokalnih djela. Mnoge je lako identificirati jer je označen početak njihova teksta.

Već se tada zamjećuje početak udruživanja pojedinih plesnih forma u veće cjeline, što će postepeno dovesti do nastajanja suite.

S punim razvojem lutnje i s pojavom čembala otvorit će se instrumentalnoj muzici novi putovi, po kojima će ona doprijeti do prvih tekovina svoje samostalnosti i osvojiti izvjestan broj neslućenih izražajnih mogućnosti koje će joj slijedeća stoljeća, na osnovi tehničkog usavršavanja instrumenata i značajnog obnavljanja muzičkog jezika, sve češće pružati.

V

ŠESNAESTO STOLJEĆE

RENESANSA

UVOD

Između stoljeća u kojima se, s jedne strane razvijalo višeglasje, stižući postepeno do umjetnosti Josquina des Présa, a s druge se pomaljala monumentalnost baroknih vremena — stoji veličanstveni sklop XVI st., značajnog vrhunca čitavog predbaroknog razvoja muzičke historije.

Razdoblje je to izvanredno složeno i uzbudljivo, u kojemu se nove stvaralačke sile javljaju da udare pečat osebujnosti i novih stremljenja muzici Evrope.

Tri osnovna ideološka pravca djeluju na umjetničko oblikovanje tog stoljeća: mediteranska renesansa, protestantska reformacija i katolička protureformacija. Svako od ova tri moćna strujanja ostavilo je krupan trag u razvoju umjetnosti, svako je na svoj način oplodilo stvaralaštvo evropskih književnika i umjetnika uopće, a kompozitora napose.

Veliki zamah renesanse i humanizma, kojih smo odraz u razvoju muzike djelomično već zabilježili, donosio je živ interes za antiku i njene kulturno-umjetničke tekovine, težnje za odmicanjem čovjeka od svrhunaravnih zasada i srednjovjekovne koncepcije života za volju čovječnijih, slobodnijih čuvstava, veličanja zemaljskih radosti i životne vedrine. Tome je pogodovalo i novo poimanje Zemljinog lika i izgleda, ostvareno otkrićem Amerike i prvim putovanjima oko svijeta i epohalnim spoznajama o položaju Zemlje u svemiru, pobjedom heliocentričnog sustava nad geocentričnim. Reformacija je ustajala protiv previše svjetovnog duha koji je bio ovladao svećenstvom, protiv trgovanja crkvenim oprostima, boreći se u isto vrijeme za nacionalizaciju crkve i promjenu društvenog poretka. Napokon, ustala je i sama katolička crkva; videći kamo vodi lakomislenost, neozbiljnost velikaša, vlastele i svećenstva, kao i otpadanje mnogih naroda i država od katoličke vjere, ona je sebi postavila za cilj preobrazbu crkve od vrha do dna. Duga zasjedanja tridentskog koncila organiziraju tzv. protureformaciju, koja revidira život crkve i uvodi strogo poštovanje crkvenih dogmi i ograničenje neželjenih sloboda. Prepletanje tih proturječnih smjernica i ideologija daje XVI st. često izgled zamršenog dramatskog zbivanja, koje se ogleda i u muzici tog vremena.

Kao u cjelokupnoj slici tog stoljeća, tako će i u njegovoj muzičkoj umjetnosti prevladavati čas razularenost i čulnost, čas mistika. Prekomjernost će ustupati mjesto klasicističkoj ravnoteži oblika i sadržaja, a idealizam realizmu, u kojemu će se katkada javljati i grubi naturalistički potezi.

Šesnaesto stoljeće je i doba kad muzička umjetnost dobiva sve veći ugled, što se očituje ne samo u intenzitetu muzičkog života po svim značajnijim središtima tadašnje Evrope već i u općem gledanju na ulogu muzike, koja ulazi kao sastavni element u pojam dobro odgojena i naobražena čovjeka. U evropskom valu humanizma muzika je u neobičnoj cijeni, što je vidljivo iz još jedne činjenice: u onim tipično humanističkim udruženjima koja su u XVI st. nastajala u Italiji po uzoru na Platonovu akademiju — u brojnim književno-umjetničkim akademijama — velika se pažnja poklanjala ne samo književnom već i muzičkom stvaranju.

Šesnaesto je stoljeće, nadalje. doba snažnog razvijanja profesionalizma, ali pojedini umjetnici nisu samo majstori svoje struke već vrlo često, poput pravih renesansnih duhova, očituju širok interes i za druge ogranke duhovnog stvaranja. Razgranata umjetnička i književno-znanstvena znatiželja obilježje je mnogih umjetnika renesanse (sjetimo se samo Leonarda da Vincija i Michelangela), među njima i kompozitora.

Najzad, ako je XVI st. do vrhunca razvilo nastojanja prošlih vjekova na području vokalne polifonije, ono je i instrumentalnoj muzici prvi put omogućilo samostalnost i slobodu izraza, koju dotad nije poznavala.

Ali nemojmo to razdoblje shvatiti kao osamljenu cjelinu, odrezanu od susjednog vremenskog sklopa koji nazivamo barokom. Ako i jest barok donio nove težnje, koje stoje u oštroj suprotnosti s težnjama najznačajnijih muzičkih tekovina XVI st., ipak se baš u tom stoljeću postepeno pripremalo tlo za razvoj tipičnih baroknih muzičkih elemenata. Historijski kontinuitet i odnos proturječnosti vlada i na području razvoja muzičke umjetnosti. Dok se jedno razdoblje iživljuje u punoći svojih stvaralačkih snaga, već se u njegovu krilu pomaljaju klice drukčijih i novih stremljenja. Barokna monodija, koja u posljednjem deceniju XVI st. slavi svoje prve trijumfe, nastupa kao posljednja karika lanca koji se počeo kovati u vrijeme kad je klasična vokalna polifonija davala svoje najzrelije, najsavršenije plodove.

VOKALNA MUZIKA

Italija. Nove vokalne forme. Ostavili smo Italiju u doba cvata njene ars novae, kad se činilo da će umjetnost Landinija i njegovih suvremenika otvoriti razdoblje dostojno veličine jednog Dantea i Petrarke. No ta se očekivanja u toku XV st. nisu ispunila. Prevlast Nizozemaca, koja se snažno očitovala u cjelokupnoj evropskoj muzici, izvršila je presudan utjecaj i na talijansku muziku XV st.: Apeninski poluotok upoznaje Nizozemce putem njihova aktivnog sudjelovanja u muzičkom životu Italije, upoznaje njihovo majstorstvo, ali ga i epigonski slijedi, ne uviđajući da to znači gubitak vlastite samostalnosti, koju su zastupnici ars nove tako uspješno osvajali.

Međutim, potkraj XV st. razvija se u Italiji jedna muzička svjetovna forma koja predstavlja novi, pravi plod domaćeg tla i suprotstavlja se učenosti i iskonstruiranosti stranih uzora. Mislimo time na priprostu popijevku višeglasnog tipa, s prizvukom narodnog muzičkog stvaralaštva koja pod srodnim nazivima villota, frottola, strambotto, barzelletta, villanella, sonetto, rispetto živi u talijanskoj muzičkoj umjetnosti do XVII st.

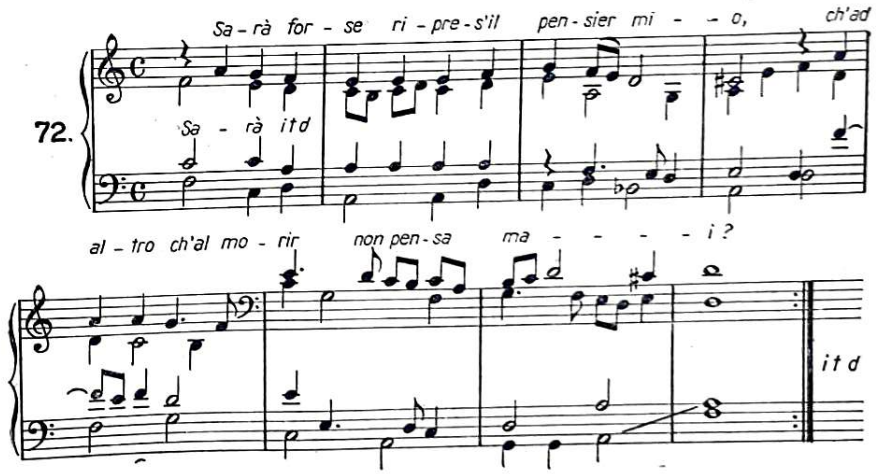
Talijanski muzikolog F. Torrefranca ispitivao je razvitak tih forma, posebno villote, te je utvrdio da se u njima očituje tip domaće talijanske polifonije, koja, po prirodi mediteranskog umjetničkog temperamenta, izbjegava pretrpanost, nejasnoću i traži čiste obrise, prozračnost, svježinu i jednostavnost. Villota je prvi značajan korak k oslobođenju od flamanskog utjecaja, korak koji će u toku XVI st. dovesti do utemeljenja i izgradnje talijanskog madrigala, jedne od najznačajnijih pojava u svjetovnoj vokalnoj polifoniji Evrope.

Od spomenutih forma srodnih villoti važna je frottola, u kojoj se provodi premještanje melodijskog težišta u gornji glas, dok je u vilotti melodija, na osnovi jednostavnih imitacija, prelazila iz dionice u dionicu. U frottoli se sve jasnije očituje podređenost uloge donjih glasova, koji se zbijaju u akordičko stupovlje i sačinjavaju pratnju. Nju su često preuzimali instrumenti; tada se frottola pretvarala u vokalno-instrumentalnu formu, povjerenu jednom glasu.

Postepeno talijanska višeglasna popijevka privlači interes mnogih učenih kontrapunktičara, među njima i stranaca koji u Italiji povremeno ili trajno borave (Josquin des Prés, Willaert i dr.). Oni pokušavaju oponašati svježinu frottole, ali često im polazi za rukom samo to da u njezinu strukturu unesu polifone elemente, koji su joj zamršenošću poteza i linija sasvim strani (to se događa i pokojem talijanskom majstoru koji previše osjeća blizinu Nizozemaca).

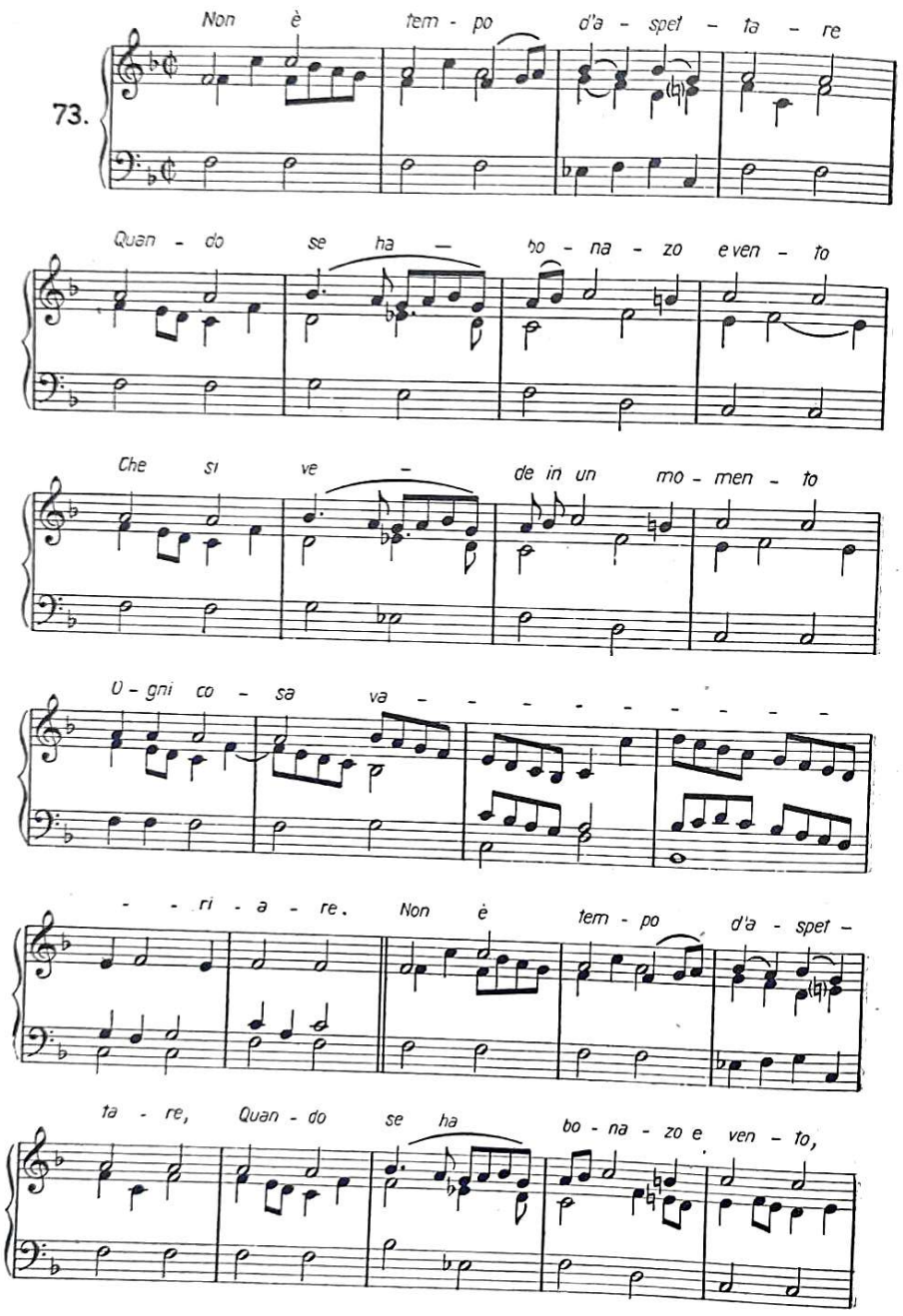
Iz tog doba sačuvalo se mnogo štampanih frottola i srodnih kompozicija. Petruccijevi i drugi zbornici sadrže ih u velikom broju, pa preko njih doznajemo i za najplodnije tadašnje autore te forme. To su, među ostalima, Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino, Giorgio Luppato, Nicolo Pifaro, Baldassare Donati i mnogi drugi.

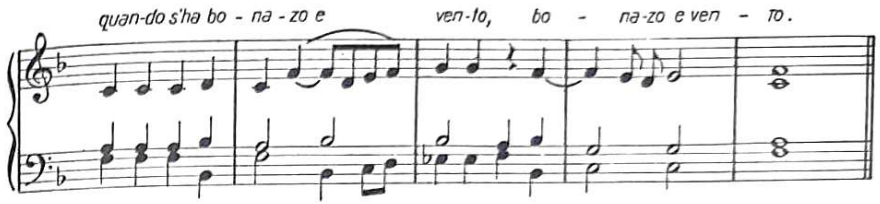
Za primjer talijanske višeglasne popijevke, koja je po sadržaju bila čas sentimentalna čas šaljiva, ponekad i zajedljiva, pa i nećudoredna, neka posluže dvije frottole. Prvoj je autor spomenuti frotolist B. Tromboncino:



Druga, troglasna frottola, djelo je spomenutog kompozitora Marchetta Care, u obradbi za jedan glas i lutnju. Ona predstavlja za nas poseban interes jer je u toj obradbi uzeta iz zbirke frottola i srodnih kompozicija koje je, za jedan glas i lutnju, u dvije knjige (1509—1511) izdao kod Petruccija u Veneciji Franciscus Bossinensis, vjerojatno bosanski Hrvat:

73.





Nakon frottole ili, još bolje, uz frottolu i njenu nasljednicu villanellu razvija se u XVI st. *madrigal,* najznačajnija svjetovna vokalna forma renesansne Italije.

Pojavivši se u prvoj polovini stoljeća, madrigal je prošao u svom razvitku nekoliko faza.

Dok je frottola izvorna, tipično talijanska forma, madrigal nastaje u suradnji talijanskih i nizozemskih majstora koji borave na Apeninskom poluotoku; posljednji unose u madrigal i izvjesna obilježja svoje umjetničke koncepcije, ali poprimaju i karakteristične crte talijanskog stvaralaštva.

Madrigal XVI st. sasvim se razlikuje od madrigala koji smo upoznali u doba ars nove. Onaj je predstavljao zaokruženu pjesničku tvorbu, sastavljenu u kiticama koje su se pjevale na isti napjev, dok se madrigal renesanse komponira na tekst koji redovito i nije književna cjelina, već se sastoji od nekoliko stihova, otcijepljenih iz kakvog djela Petrarke, Ariosta, Tassa, a kasnije i kićenog Marinija. Muzički, madrigal donosi uvijek novi materijal, bez ponavljanja. Osim toga, između madrigala ars nove i ovog iz muzičke renesanse leži golem napredak u razvoju polifonog izražavanja, što se odražava kako u samostalnosti dionica tako i u broju glasova. Madrigal XVI st. u početku je troglasan i četveroglasan, ali u potonjem svom razvitku on je redovito petoroglasan. Peteroglasje je upravo klasičan sastav zrelog talijanskog madrigala. Nadalje, novi madrigal odaje više gipkosti, posebno u ritmici, koja je često kolebljiva, što, među ostalim, predstavlja jedan od elemenata po kojima se tadašnji madrigal razlikuje od drugih vokalnih oblika XVI st., u prvom redu duhovnih (moteta). Ritmička nestalnost javlja se kao posljedica nastojanja da se tonovima odrazi sadržaj teksta; no nije to jedina posljedica: i melodika se kod madrigalista često prilagođuje takvim smjernicama; vokalizacije se pojavljuju kao pratilice riječi »vjetar«, »oluja«, »more«, melodijska se linija penje kad treba prikazati brda i nebesa, a spušta kad je riječ o paklu; dojam nepomičnosti dočaravao se u muzici nepokretnošću linija, a zaustavljanja obilnom primjenom pauza i naglih prekida. Ponešto naivni madrigalistički realizam išao je i dalje: ponekad je prvi slog riječi »*re*spiro« morao pasti na ton *re*, a riječi »*mi*sero« na *mi*! Svi takvi i slični postupci nazivaju se zajedničkim imenom *madrigalizmi.* No nije se madrigal uvijek utapao u sitničavostima realističkih pojedinosti. On je postepeno stao težiti k odražavanju općenitih duševnih stanja, pri čemu je nadasve bila značajna upotreba kromatike, koja u strukturu madrigala uvodi problem disonance kao veoma ekspresivnog sredstva, posebno u tumačenju boli, okrutnosti, pomišljanja na smrt. I to je područje na kojemu se veoma jasno zamjećuje razlikovanje od suvremenih duhovnih oblika, koji dalje grade na čvrstoći dijatonike. I upravo smionost harmonijskih poteza, naglih modulacija i obrata i, u vezi s tim, rušenje uobičajenih postupaka čine madrigal jednim od najzanimljivijih i najnaprednijih muzičkih oblika XVI st.

Oko sredine stoljeća madrigal očituje sve veće bogatstvo u izboru tekstova; on ne obrađuje samo ljubavnu liriku, već se u njemu susreću elementi satire, šale, politike, filozofije, pa čak i religije. Međutim, baš na području subjektivne, lirske meditacije, na polju iznošenja duševnih boli, prouzročenih ljubavnim jadima, razvija se madrigal sve više u pravcu jednoglasja uz pratnju. Naglašavanjem subjektivnosti, individualizacije, koju primjena kromatike i disonance još više podvlači, madrigal je prirodnim putem stigao do pred vrata umjetničkog roda koji je imao preobraziti evropsku muziku: do opere. On je čak prihvatio u izvjesnom trenutku i instrumentalnu pratnju za svoj konstruktivni element, pojednostavnjujući, s druge strane, vokalni sastav do jednoglasja. Tako se postepeni prijelaz iz polifonije u monodiju ogleda i u razvoju ovog značajnog umjetničkog oblika.[38]

Što se tiče glavnih duhovnih forma u tadašnjoj talijanskoj muzici, njih poznajemo iz djelatnosti nizozemskih majstora: to su misa i motet, uz koje se susreću i razne druge (litanije, psalmi, requiemi, Te Deum, Stabat Mater itd.). One sadržavaju polifoničko, ponajviše četveroglasno obrađivanje teksta, ali se u njima, osobito zaslugom Palestrine i nekolicine njegovih suvremenika, očituje nastavak onog zdravog, nužnog pročišćavanja polifonog spleta koje je već kod Josquina dalo značajnih rezultata.

Nizozemci u Italiji. Madrigalisti. Venecijanska škola. Broj gradova u kojima se u Italiji XVI st. gajila vokalna polifonija svjetovnog i duhovnog tipa prilično je velik, no ipak je moguće među njima uočiti nekoliko žarišta gdje je muzički život bio intenzivniji i gdje su djelovali čuveni i ugledni ondašnji kompozitori. U takva središta spadaju Venecija, Firenca, Rim, Ferrara, Mantova i Milano. U tim se gradovima prvenstveno kultivirala svjetovna muzika, dok je Rim uz to bio i najvažniji centar duhovne muzike. A ako se pak želi Rimu suprotstaviti odgovarajuće ognjište svjetovnog muzičkog stvaralaštva i prakse, onda izbor mora pasti na Veneciju. U tom gradu niz istaknutih majstora, stranaca i Talijana, uz duhovne forme gaji osobitom intenzivnošću i svjetovne te pronalazi i nova izražajna sredstva. Willaert, Verdelot, van Rore, oba Gabrielija, Monteverdi i drugi umjetnici pribavljaju Veneciji neobičan ugled; ona uz to postaje i jednim od najistaknutijih muzičkih središta Italije svojom djelatnošću na polju tiskanja muzikalija, kao i na području muzičke teorije, u kojoj prednjači čuveni Zarlino. Nije stoga ni malo čudno da u Veneciju tih vremena dolaze na muzičke nauke učenici iz svih krajeva Evrope.

Među predstavnicima vokalne polifonije toga vremena u Italiji ogledajmo najprije u kratkim potezima rad značajnih nizozemskih majstora koji u XVI st. borave u toj zemlji.

Adrian Willaert (između 1480. i 1490—1562), iz Flandrije, došao je u Italiju oko 1518. God. 1527. nastupio je mjesto zborovođe crkve sv. Marka u Veneciji, kao jedan od prvih istaknutih kompozitora koje se običava nazivati skupnim imenom *venecijanska škola*. Na tom je mjestu ostao do smrti. U njegovoj su kapeli stekli naobrazbu majstori kao što su C. van Rore, Andrea Gabrieli, G. Zarlino, N. Vicentino i dr. Willaert je ostavio duhovne kompozicije (mise, motete, psalme, među njima osmeroglasni *Salmi spezzati)* te madrigale i popijevke, uz izvjestan broj instrumentalnih djela za orgulje (*Fantasie, ricercari e contrappunti a 3 voci*). Najuspjelija su mu djela na crkvenom području moteti a na svjetovnom madrigali, koji pripadaju među prve madrigale novog, renesansnog tipa. Willaert je često u svojim kompozicijama primjenjivao načelo dvozbornog stila (tzv. *cori spezzati*), koje, doduše, nije pronašao (kako se do u novije vrijeme netačno smatralo; takva izvodilačka praksa postojala je i prije Willaerta), ali je izmjeničnim i zajedničkim nastupima dvaju vokalnih sastava prvi znao polučivati znatne efekte.[39] Primjena dvozbornog stila, koji je i nadalje ostao karakterističan za kompozitore venecijanske škole, od velikog je značenja: neprekidno prelaženje muzičkog tkiva s jedne zborne skupine na drugu onemogućivalo je dosljednu primjenu polifonog stila, što je pogodovalo razvijanju akordičkog tretiranja vokalnih sklopova, pa je princip dvozbornog postupka imao znatnog utjecaja na onaj proces pročišćavanja kontrapunktičkih spletova o kojemu smo već govorili. Uz to je upotreba dvaju zborova izazvala i nove dinamičke mogućnosti; odmjenjivanje *forte* i *piana,* podsjećalo je na jeku. Iz Willaertovih djela izbija, dakle, težnja k akordičkim sklopovima, k homofonoj koncepciji, ali i k monumentalnosti i traganju za suradnjom instrumenata, koja će kasnije dovesti do koloristićkih smjernica Gabrielijevih nastojanja.

Među ostalim Nizozemcima koji su djelovali u Italiji najdarovitiji je bez sumnje bio Cyprien van Rore (1516—1565), u svoje vrijeme neobično ugledan i cijenjen. Pisao je mise i motete, ali su mu najbolja djela madrigali. Inspirirajući se stihovima Petrarke i tekstovima tragedija što su se prikazivale na dvoru u Ferrari (gdje je živio od oko 1547. do 1558), nastojao je u svojim madrigalima slijediti sve promjene ugođaja što ih je tekst donosio; nasuprot izraženoj liričnosti njegovih prethodnika, madrigal u njegovim rukama postaje često stjecištem dramatskih akcenata. Povremeno se Rore vrlo ukusno služi i kromatikom. Njegovi četveroglasni madrigali, objavljeni u Veneciji 1577, nisu štampani u sveščićima, za svaki glas posebno, već u partituri. To je najstarija štampana vokalna partitura. Uz tog najznatnijeg predstavnika prve etape u razvoju renesansnog madrigala istakao se i Jacob Arcadelt (oko 1504—vjerojatno iza 1567). Živio je u Firenci, Rimu i Parizu i ostavio 120 francuskih chansona i oko 200 madrigala, uz izvjestan broj misa i moteta. Poznavanje tehnike francuskog chansona utjecalo je i na strukturu njegovih madrigala, u kojima se homofoni odsjeci izmjenjuju s umjereno polifoničkima na bazi čiste dijatonike. Njegov muzički govor, pregledan i veoma jasan, katkada blizak obilježjima frottole, učinio ga je u Italiji neobično popularnim (prva knjiga njegovih četveroglasnih madrigala štampala se 33 puta do 1654). Početak najčuvenijeg Arcadeltova madrigala *Il bianco e dolce cigno* donosimo u primjeru br. 74.

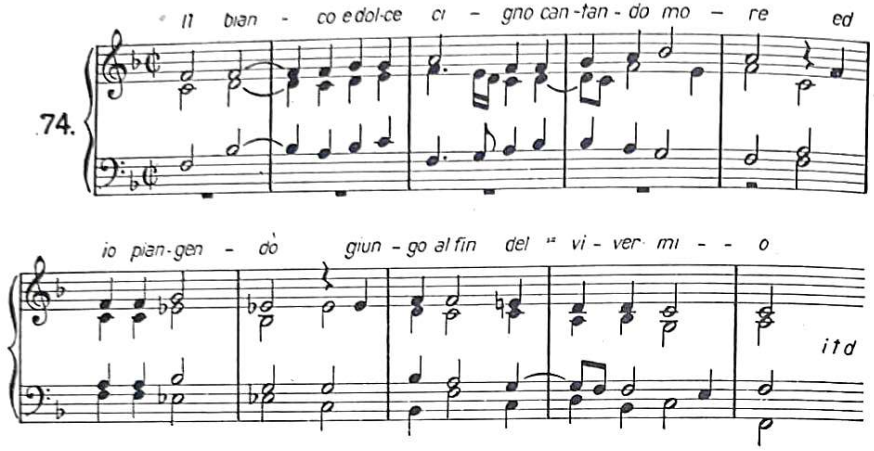
Uz ove umjetnike neka budu spomenuti Philippe Verdelot (umro vjerojatno oko 1540), jedan od prvih madrigalista, autor pretežno homofonih madrigala u 4, 5 i 6 glasova i moteta; Jachet Berchem, kojega su često zamjenjivali s drugim muzičarima istog imena; jedan je od njih i Jachet de Wert (1535—1596), autor madrigala s koncertantnim elementima i smjelim tretiranjem disonance (Monteverdi se na Wertova djela pozivao u polemici s konzervativcem Artusijem). Za dvor u Mantovi pisao je muziku za svečane priredbe i balete.

Od domaćih talijanskih umjetnika navedimo najprije one koji su se istakli na području madrigala. Nicola Vicentino (1511—1572; djelovao u Veneciji, Ferrari i Rimu) u svojim je madrigalima veoma smjelo primjenjivao kromatiku, zanoseći se teorijama starih Grka. Kao pravi humanist težio je za obnovom starogrčkih muzičkih rodova, o čemu iscrpno govori u svojoj raspravi *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555). Da bi dočarao bit nekadašnjeg kromatskog i

[38] U slijedećem poglavlju prikazat ćemo nastojanja u vezi s madrigalističkom koncepcijom muzičkog scenskog djela.

[39] Dvozborni stil venecijanske škole ima svoj izvor u činjenici da u crkvi sv. Marka postoje dvoje orgulje, smještene jedne nasuprot drugima. Zbor bi se podijelio u dvije skupine; svaka bi se skupina okupila oko svojih orgulja, što je veoma pogodovalo antifoničkom načinu izvođenja.

74.



enharmonijskog roda, dao je konstruirati i posebne instrumente (*archicembalo* i *archiorgano*), na kojima su se pojavljivali i četvrttonovi.

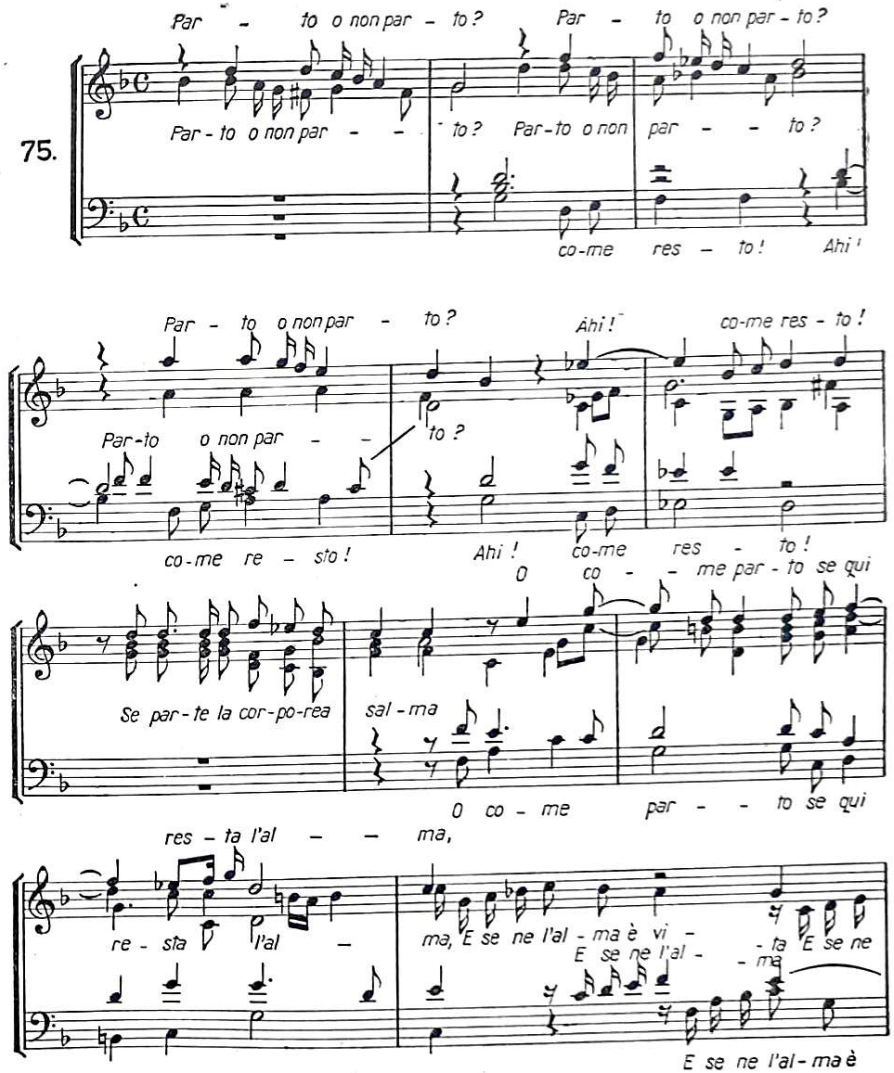
Naslovna strana prvog sveska peteroglasnih madrigala L. Marenzia (Venecija, 1580)

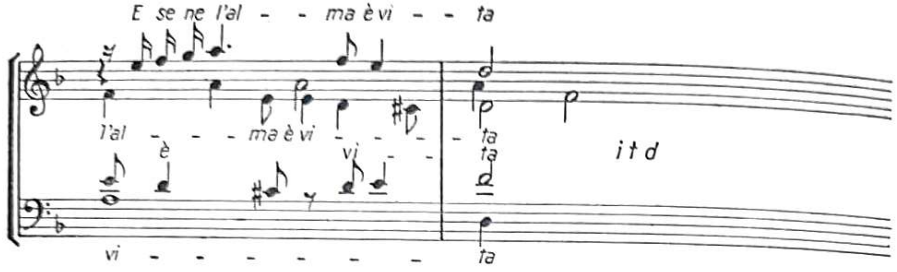
Mnogo su značajnija druga dva majstora: Luca Marenzio i Gesualdo da Venosa.

Luca Marenzio (1553. ili 1554—1599), jedan od najznačajnijih predstavnika talijanskog madrigala, rodio se u blizini grada Brescie. Živio je u Rimu (zborovođa kardinala d'Este), Firenci i Varšavi, gdje je 1594—1598. bio u službi poljskog kralja Sigismunda I. U Firenci je surađivao na čuvenim intermedijima u povodu vjenčanja velikog vojvode toskanskog. Umro je u Rimu. Marenzio je obrađivao mnoge ondašnje vokalne forme; napisao je brojne motete, neke čak i u 12 glasova, očitujući zamjerno kontrapunktičko znanje. Ali je svoje najbolje dao u madrigalima (u 4, 5 i 6 glasova) i u villanellama. Marenziovi madrigali predstavljaju najsavršenije uzorke tzv. *kromatskog madrigala;* ukusne modulacije i za ono vrijeme moderan harmonijski

osjećaj pomažu Marenziju u izražavanju unutarnjih ugođaja. Unatoč povremenom naivno-realističkom opisivanju, ovaj veliki majstor, koga su nazivali »il più dolce cigno«, gleda pravu svrhu svog umjetničkog djelovanja u iznošenju duševnih stanja i što vjernijem prikazivanju osjećaja. On je očitovao mnogo nježnosti i suzdržane strastvenosti u tumačenju ljubavne lirike, ne prepuštajući se, poput Monteverdija, bujici emotivne snage. Ali je znao s mnogo uživljavanja ocrtavati i različite ugođaje iz prirode. Melodika mu je gipka, elegantna, pregledna u pristupačnoj simetriji i periodizaciji. Odlomak jednog madrigala iz devete knjige peteroglasnih madrigala prikazat će gipkost melodičke linije i raznovrsnost postupaka kojima Marenzio umije postići zanimljivost pokreta i izraza:

75.

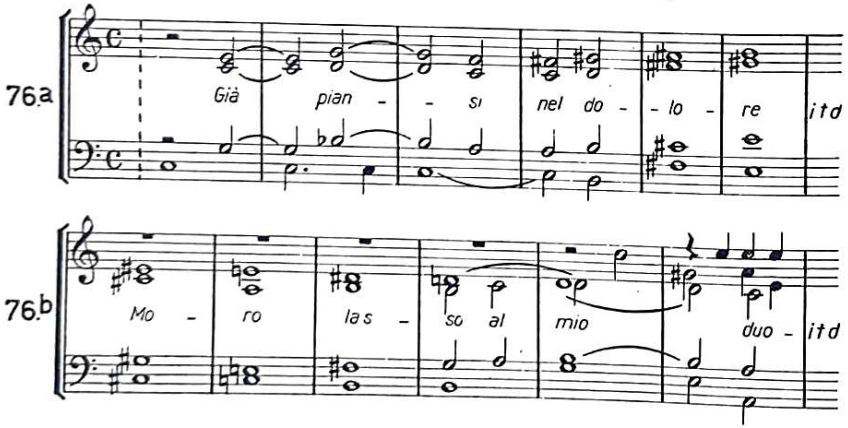




Drukčija umjetnička narav od Marenzija bio je Carlo Gesualdo da Venosa (oko 1560—1613), član aristokratske obitelji. On je u svojoj palači u Napulju imao izvodilački sastav koji je priređivao koncerte. U njima je i sam Gesualdo nastupao, kao kompozitor ili instrumentalist (svirao je vrlo dobro na lutnji i drugim instrumentima). Gesualdo je u Napulju osnovao muzičku akademiju u koju je zalazio i glasoviti talijanski pjesnik Torquato Tasso, čije je mnoge stihove Gesualdo komponirao.

U svojim peteroglasnim i četveroglasnim madrigalima očituje Gesualdo bolnu, ojađenu, razočaranu dušu, koju muče vizije smrti, očaj i melankolija. Nije slučaj da se Gesualdo potpuno posvetio muzici tek nakon teških, tragičnih dana u svom životu, kad je, osvjedočivši se o preljubu svoje mlade žene, ubio nju, njezina ljubavnika i dijete za koje je sumnjao da je njegovo.

Izražavajući svoj osjećajni svijet, ponegdje i bolesno nastran, Gesualdo je, s nečuvenom dotad smjelošću, upotrebljavao kromatiku i disonancu za svoja glavna izražajna sredstva. Njegove su modulacije tako nagle i neočekivane da podsjećaju na muziku mnogo kasnijih vremena. No Gesualdo je na tom području i pretjerivao. Ono što su mu mnogi suvremenici predbacivali bilo je više puta istinito: on je volio disonancu i kromatiku zbog njih samih, opijao se novošću koju je u njima otkrivao, smatrao ih je često više ciljem nego sredstvom. Ali je, s druge strane, umio postizavati i učinke kojima po jačini emocije i patetičnosti te gotovo romantičnom doživljavanju sadržaja nema ravnih u povijesti talijanskog madrigala. Dva kraća odlomka iz Gesualdovih madrigala pokazat će osebujnost njegove kromatike:



Od ostalih značajnijih predstavnika madrigala u Italiji neka budu navedeni Pietro Vinci (oko 1535—1584), prije spomenuti Baldassare Donati (oko 1530—1603), kompozitor popularnih villanella, sa zanimljivim sinkopiranim ritmovima i realističkim crtama, te moteta dvozbornog stila, i Giovanni Gastoldi (oko 1550—1622), čiji su plesni madrigali (balletti), najčešće homofoni, bili veoma omiljeni u prijelazu na muzički barok.

Spomenuli smo u počeku ovog odsjeka značenje Venecije u muzičkom životu Italije XVI st. Mnogostranost muzičkih pojava u Veneciji očitovala je doista neobično bogatstvo. A i razumljivo je to u bogatom, slobodnom gradu, raskošna javnog života, velikih gradskih svečanosti, u kojemu je kolorit sredine i okolice, prirode i odjeće, mora i zgrada nalazio jedinstven odraz u veličanstvenim djelima velikih venecijanskih slikara Tiziana i Tintoretta. Venecija je na muzičkom području razvila i dekorativnost crkvenog stila (sjetimo se impozantnog *dvozbornog stila*), monumentalnost muzike za orgulje, s jakim zahvatom u virtuozitet; ona je dala i vrijedne rezultate na polju madrigalističke umjetnosti, a pogotovo na području problematike izvodilačke prakse i muzičke teorije (Zarlino). U Veneciji je došlo i do značajnog spajanja vokalno-instrumentalnih sastava u službi dekorativnosti kolorita, svojstvenih venecijanskoj sredini.

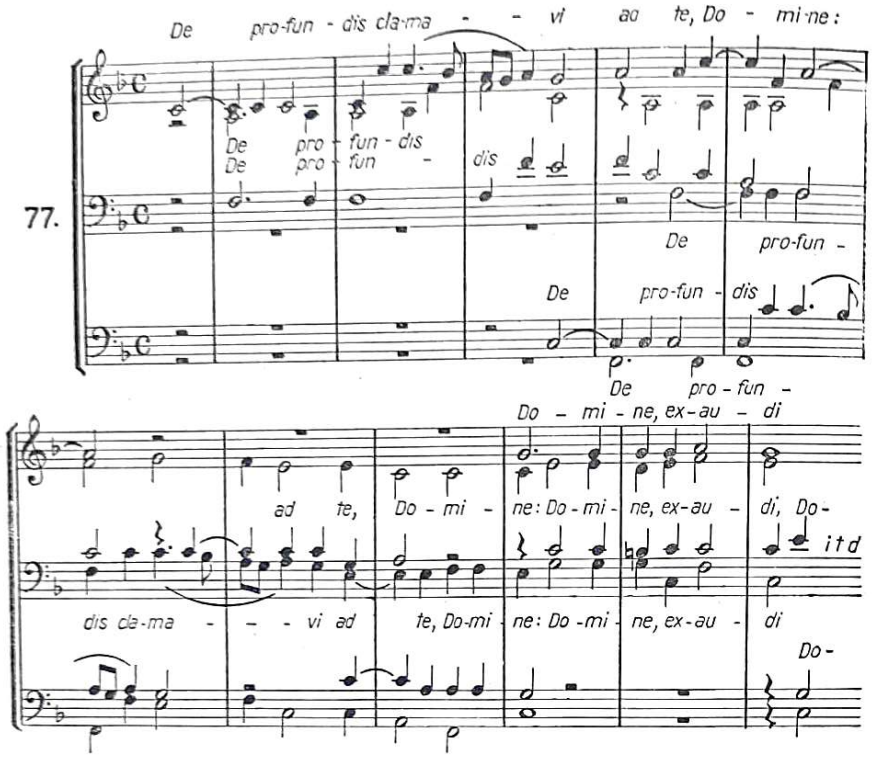
Nakon Nizozemca Willaerta venecijansku školu u punom njezinom sjaju predstavljaju Andrea i Giovanni Gabrieli.

Andrea Gabrieli (1510—1586), učenik Willaerta, prijatelj O. di Lassa, postao je 1566, nakon putovanja po Češkoj i Njemačkoj, orguljaš drugih orgulja u crkvi sv. Marka u Veneciji, a 1585, godinu dana prije smrti, povjerene su mu prve orgulje. On je ubrzo stekao velik ugled, i mnogi su učenici dolazili k njemu iz inozemstva (Hassler, a možda i Sweelinck). A. Gabrieli je pisao madrigale, motete, mise, *Psalme Davidove*, kao i kompozicije za orgulje, ricercare, canzone. Onaj karakteristični vokalno-instrumentalni stil što ga je s posebnim sjajem razvio Giovanni Gabrieli ima, čini se, začetak u Andreinoj djelatnosti. Čini se da je već i on udruživao glasove i instrumente u crkvenim izvedbama. Djela ovog umjetnika prožeta su ozbiljnošću i maestoznošću. Njegov šesteroglasni *De profundis* može poslužiti kao primjer emotivne snage u umjetnosti ovog znatnog kontrapunktičara:

(Vidi primjer br. 77)

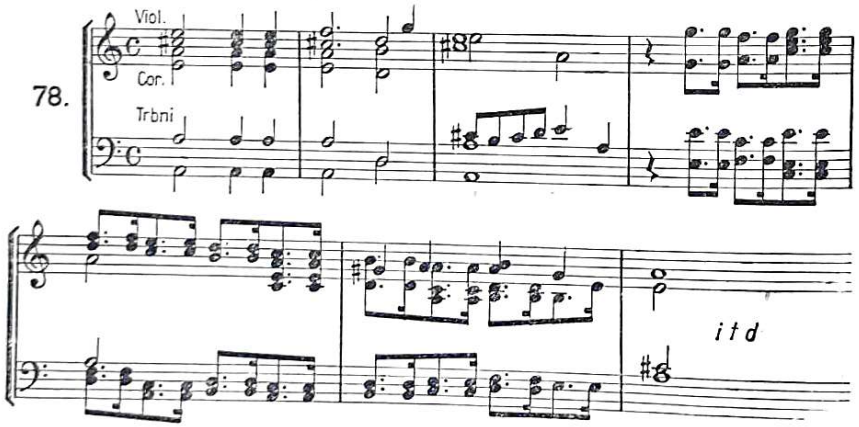
Andrein nećak Giovanni Gabrieli (1555—1612. ili 1613), autor značajnih djela za orgulje (ricercara, fantazija, tokata, canzona), brojnih vokalnih kompozicija (madrigala, psalama i drugih djela na liturgijski tekst) i znatnih vokalno-instrumentalnih radova, prekinuo je boravak u svom rodnom gradu Veneciji 1575, kad je otišao u München, gdje se zadržao do 1579. Taj neobično ugledan umjetnik, učitelj Heinricha Schütza, prvi je veliki predstavnik novog vokalno-instrumentalnog sloga. Njegove duhovne *Sacrae symphoniae* (I knjiga 1597; II knjiga, posmrtna, 1615) sadrže, pored instrumentalnih i vokalnih djela, također i primjere za suradnju vokalnog i instrumentalnog sastava, pri čemu potonji udvaja vokalne dionice, ali nastupa i samostalno. Giovanni Gabrieli rukuje velikim masama izvodilaca. To je umjetnik koji živi u raskošnoj dekorativnosti venecijanskih javnih svečanosti; otuda njegove težnje k monumentalnosti, k povećavanju broja samostalnih glasova i ka koloritu. Njegov instrumentalni sastav, pun sjaja, temelji se na trubljama, kornetima i pozaunama, kojima je rijetko pridruživao viole da braccio. Evo

77.



uvodnih instrumentalnih taktova u jednu od njegovih simfonija (u Gabrielijevim djelima izraz *simfonija* nema nikakve veze s nazivom mnogo kasnije istoimene orkestralne forme):

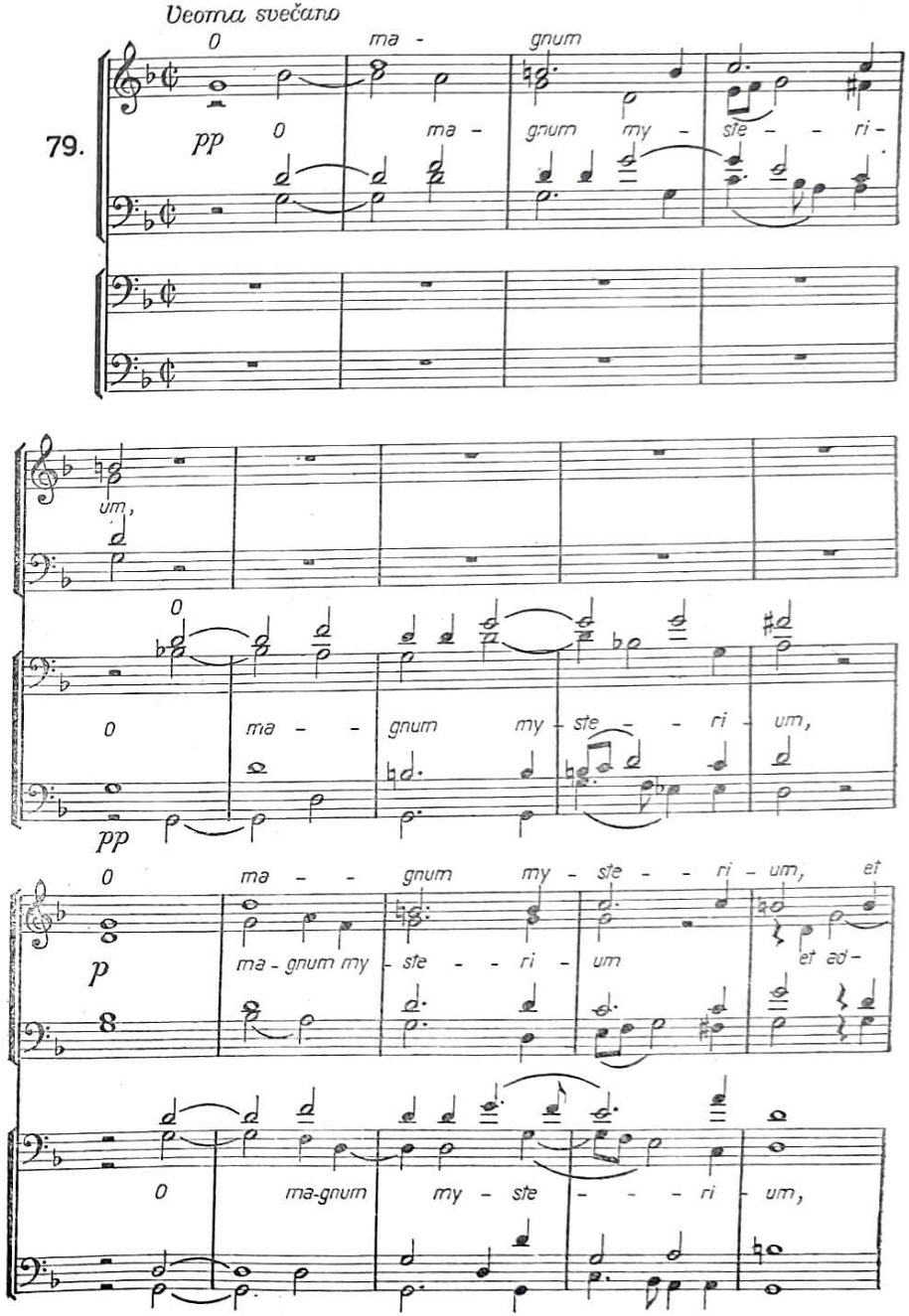
78.

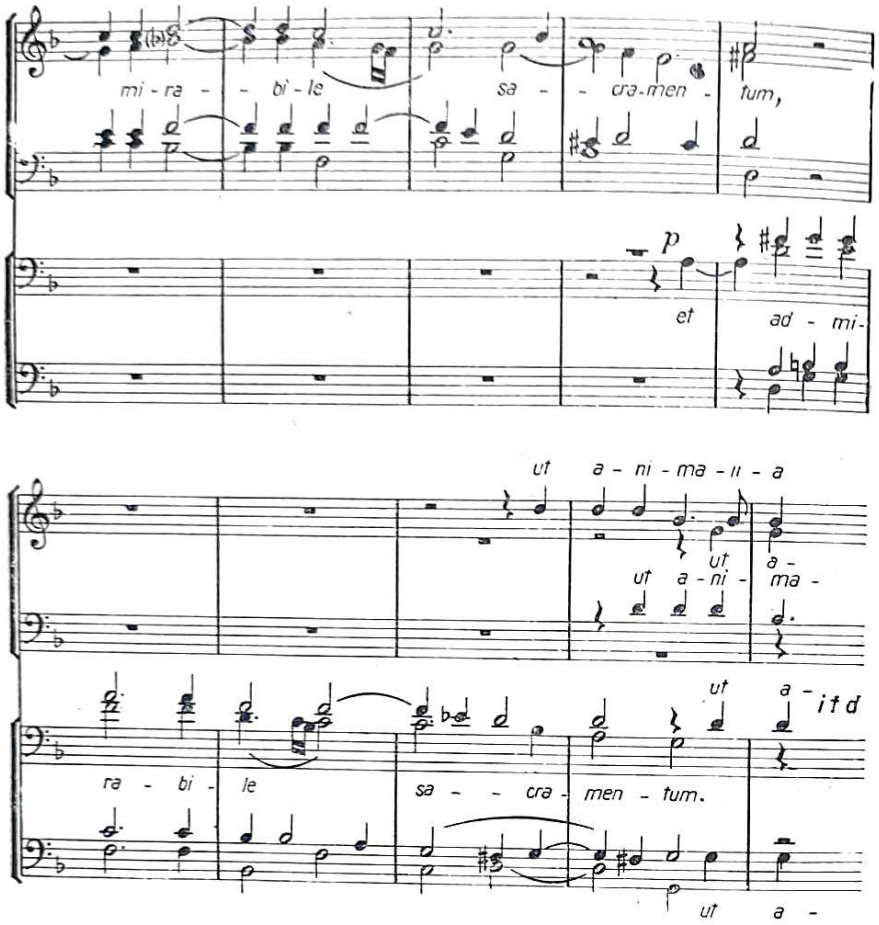


U svojim vokalno-instrumentalnim radovima, u kojima ima katkad već i teatralnog duha, piše Gabrieli virtuoske solističke odlomke, često s elementima kolorature, i suprotstavlja im moćno stupovlje zbornog sastava, podijeljenog u 6, 8, 12 pa i 16 (ponegdje čak i 22) glasova. U motetima ovog umjetnika dosiže venecijanski višezborni stil svoj vrhunac. Osim dvozbornog,

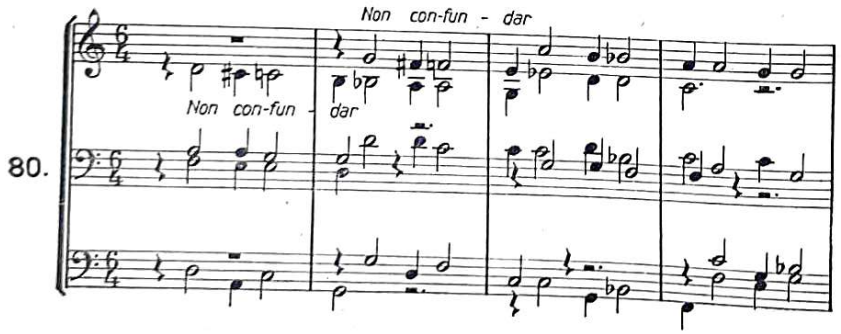
Gabrieli primjenjuje i trozborni način pisanja, postižući u oba slučaja veoma zanimljive zvukovne i dinamične efekte. Slijedeći odlomak iz njegova božićnog moteta *O magnum mysterium* (tiskan 1587) neka posluži kao primjer za dvozborni stil Venecijanaca Gabrielijevih vremena:

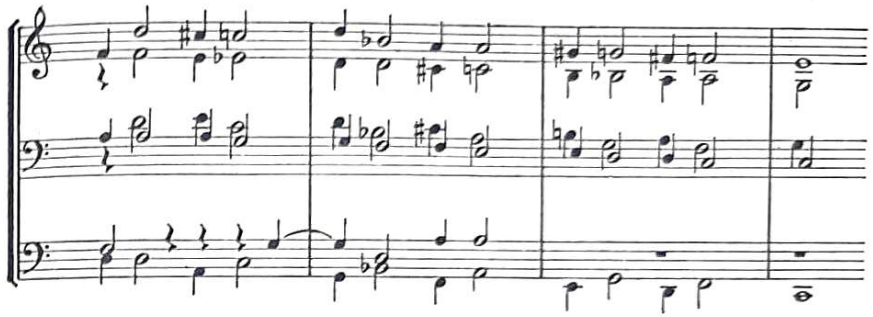
79.





Nasuprot koncepciji rimskih duhovnih polifoničara, Gabrieli obraća posebnu pažnju tekstu i njegovim afektivnim specifičnostima te ih prenosi u muziku na način koji je dotad bio nepoznat u crkvenoj muzici. On unosi u svoja crkvena djela odjek tipičnih madrigalskih postupaka s bujnom kromatikom i alteracijama, pri čemu se često glasovi okupljaju u jasno odijeljene, vertikalne zvukovne sklopove:





Među Gabrielijevim instrumentalnim kompozicijama posebnu pažnju privlači čuvena *Sonata pian e forte* iz prvog sveska *Sacrae symphoniae.* To je prvo poznato djelo pisano za instrumentalni sastav u kojemu su označeni dinamički kontrasti, a i jedno od prvih u kojima je sastav tačno određen.

Rimska škola. Palestrina. Nastojanja madrigalista i zastupnika venecijanske škole, upućena traganju za emocionalnošću, ekspresivnošću i živopisnošću, predstavljaju samo jednu stranu talijanskog muzičkog života u XVI st. Mnogi majstori kojih se djelatnost odvijala u okviru smjernica tzv. *rimske škole* težili su k drukčijim ciljevima. Oni su gledali sredstva svoje izražajnosti u što jasnijoj, mirnoj polifoniji, konačno pročišćenoj od flamanskih nastranosti. Baš onda kad su madrigalisti s toliko zanosa obraćali pažnju disonanci kao izvoru uzbudljivosti i neposrednijeg odraza intenzivnih unutarnjih, čovječanskih proživljavanja, umjetnici iz rimske škole nastojali su da disonance budu rezultati pravilnog vođenja glasova (prohodi, ukrasi, sinkope), da ih se pripremi i razriješi, kako bi njihov nastup bio što manje osjetljiv i napadan. Melodijska linija ne pozna kod ovih umjetnika naglih, neočekivanih i velikih skokova, prevladavaju mali intervali, što melodiji podaje obilježje mira, blagosti, umilnosti. Sve će nam to biti jasnije kad pomislimo da je većina umjetnika ove škole težila prema što vjernijem doživljavanju mistike i stvaranju ugođaja na koje pada odraz vjerske natprirodnosti. Ali i mnogi od tih kompozitora, u prvom redu Palestrina, najznatniji među njima, odražavaju također humanističke ideale renesanse, njezinu klasičnu jasnoću, skladnu uravnoteženost, stapanje visokog majstorstva i jednostavnosti.

Giovanni Pierluigi,[40] nazvan Palestrina po mjestu u kojem se navodno rodio (sigurno je jedino toliko da iz Palestrine potječe njegova obitelj), nije samo najveći predstavnik rimske škole već i najveći majstor vokalne duhovne polifonije uopće. Usred snažnog zamaha u razvitku instrumentalne muzike (osobito u vezi s čembalom i orguljama) Palestrina kao da ne zna za instrumente. On piše isključivo za zbor bez pratnje *a cappella.*

Palestrina se rodio oko 1525. Tko mu je bio učitelj, ne može se tačno utvrditi. Možda je učio kod francuskog majstora Firmina Le Bela. Čitav život proveo je vršeći dužnost zborovođe po raznim rimskim crkvama. Od običnog crkvenog pjevača i zborovođe dječačkog zbora u crkvi sv. Petra, kao i većih zborova u crkvama sv. Ivana Lateranskog (1555—1560) i S. Maria Maggiore

[40] Nekad se smatralo da su Giovanni i Pierluigi Palestrinina imena, a prezime da mu je Sante. Kasnije se ispostavilo da mu je Pierluigi prezime, dok je Santo (a ne Sante) ime njegova oca.

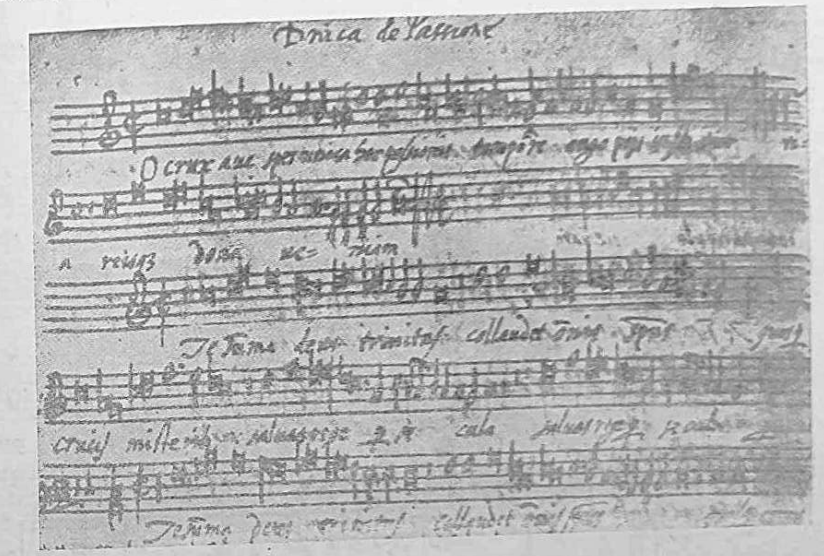
(1561—1566), postao je najzad 1571. kompozitor papinske kapele i zborovođa crkve sv. Petra. Umro je 1594, čašćen i slavljen po čitavom kulturnom svijetu.

Palestrina je živio u Rimu u jeku protureformacije. Bio je svjedok nastojanja što ih je crkva vršila da bi oslobodila duhovnu muziku od svjetovnih elemenata. To je vrijeme kad se s raznih strana dižu glasovi protiv polifonog stila, koji da zapostavlja riječ i ne da slušatelju da slijedi smisao teksta (čuveni su bili prosvjedi glasovitog humanista Erazma Rotterdamskog). Tridentski koncil 1562. na svojim je zasjedanjima i crkvenu muziku podvrgnuo oštroj kritici ustajući protiv prenatrpanosti i zamršenosti polifone strukture i suvišnih ukrasa koje su pjevači samovoljno dodavali. Pao je i prijedlog da se polifona muzika sasvim odstrani iz crkve. Taj prijedlog nije bio uvažen, ali je zaključeno da iz crkvene muzike treba odstraniti sve što je »sablažnjava i onečišćuje«.

U vezi s tim pojavila se u početku XVII st. legenda prema kojoj je upravo Palestrina svojim djelima »spasio« crkvenu muziku, pokazavši posebnoj kardinalskoj komisiji kako se i u okviru polifonog načina pisanja može očuvati razumijevanje teksta. Međutim, takve zasluge ne pripadaju Palestrini ili, u najboljem slučaju, ne pripadaju samo njemu. Za vrijeme zasjedanja koncila u Tridentu redovito su se izvodile *Preces speciales* flamanskog majstora Jakobusa de Kerle (1531. ili

Naslovna strana prvog sveska Palestrininih misa (Rim, 1554)

1532—1591), koje su čistoćom stila i savršeno očuvanom jasnoćom teksta naišle na opće odobravanje i time najviše pridonijele da nije došlo do ostvarenja spomenutog prijedloga o izopćenju polifone duhovne muzike. U tom smislu, navodi muzikolog O. Ursprung, može se utvrditi da je de Kerle »spasitelj crkvene muzike«, a ne Palestrina. Palestrina zacijelo nije u času nadljudskog zanosa stvorio one svoje mise (među njima i glasovitu *Misu pape Marcela*) koje su imale biti uzori novog crkvenog stila i ublažiti srdžbu crkvenih otaca. Veza kardinalske komisije i navedenih Palestrininih misa postoji utoliko što su se one po svoj prilici 1565. izvele pred članovima komisije koji su htjeli ispitati odnos riječi i tona i bili potpuno zadovoljni s Palestrininim djelima.



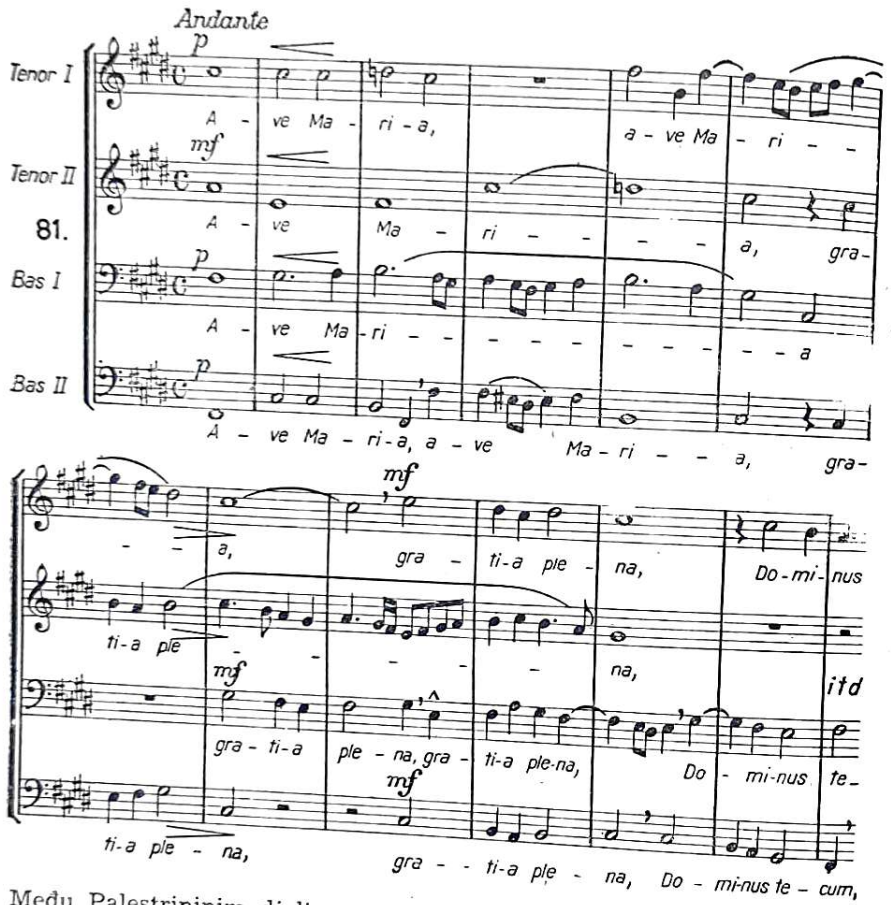
Rukopis G. P. Palestrine

Povezanost između Tridentskog koncila i Palestrinine djelatnosti očitovala se na još jednom području. Kad se, u smislu koncilovih zaključaka, pokazala potreba da se revidira gregorijanski koral, papa Grgur XIII povjerio je 1577. taj zadatak Palestrini i A. Zoilu, tražeći od njih da pročiste gregorijanski repertoar od »barbarizama« i neispravnosti. Koliko je i kako Palestrina na tom poslu radio, ne može se pouzdano ustanoviti. Sigurno je jedino to da je Palestrinu smrt spriječila da do kraja izvrši taj zadatak.

Golema većina Palestrininih djela pripada crkvenom području. On je pisao i madrigale, ali oni zaostaju za djelima istaknutih ondašnjih talijanskih madrigalista. U crkvena djela ovog umjetnika spada 105 misa (uključujući 10 misa koje je 1950. otkrio K. Jeppesen), 326 moteta, Stabat Mater, improperiji, ofertoriji, himne, Magnificat, lamentacije, litanije.

Pogled na cjelokupnost Palestrinina umjetničkog doprinosa pokazuje da je Palestrina u svom stvaranju proživio izvjesnu evoluciju. On je počeo nastavljajući tradicije Josquina des Présa, primjenjujući ponekad i elemente flamanskog polifonog virtuoziteta, kojima je savršeno vladao. Ali sve upornija postaje u njega težnja za jasnoćom polifonog stila, u kojemu se, unatoč samostalnosti dionice, ostvaruju i puni akordički, vertikalni sklopovi, koji katkada, osobito u traganju za kontrastima, postaju elementima čisto homofonog načina pisanja (glasoviti *Improperiji* — Kristove riječi narodu koji ga je razapeo).

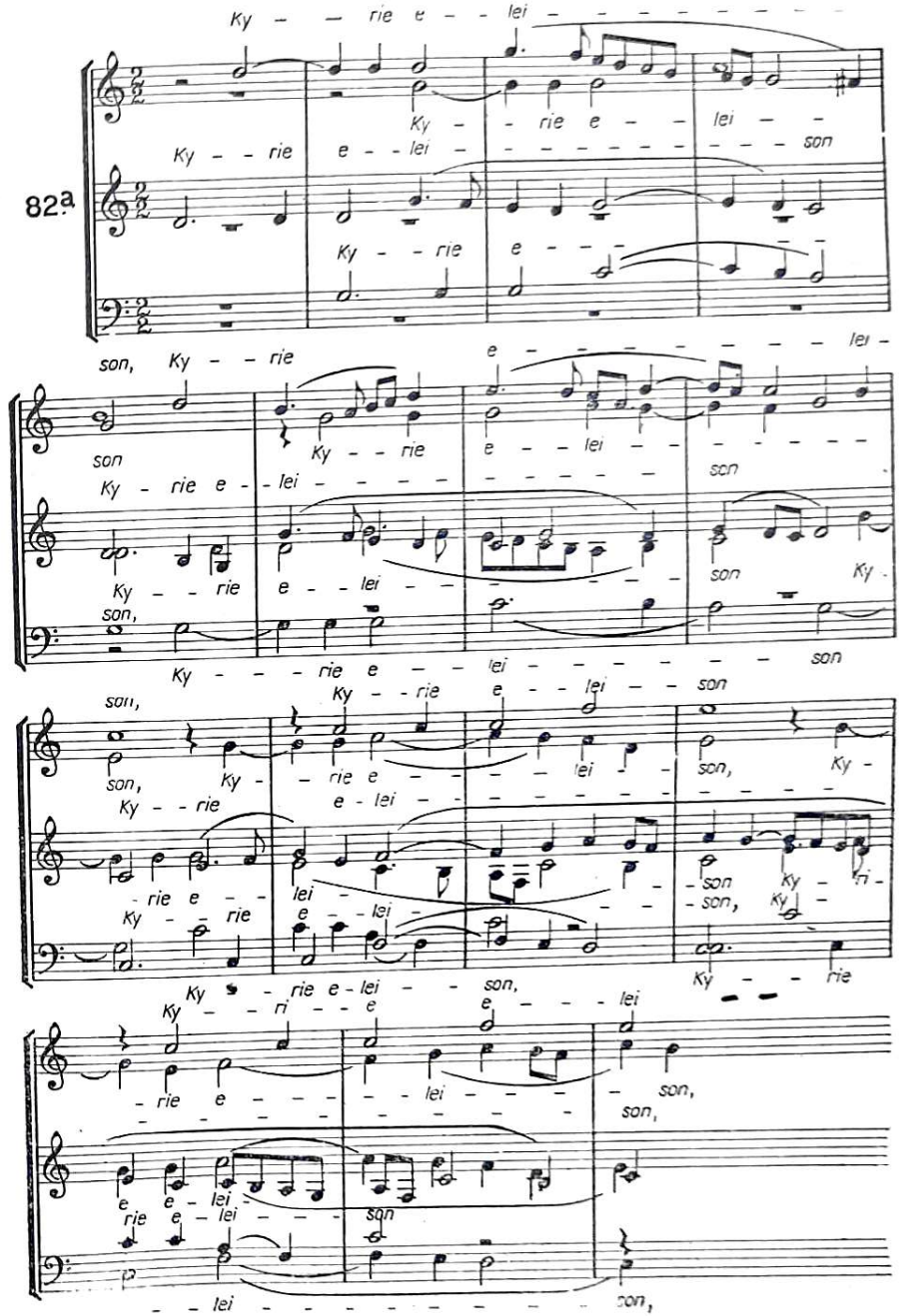
Palestrina je u doba dramatizacije madrigala i pripremanja tla za muzičku dramu, u doba traženja kolorita i ekspresivnosti na osnovi kromatike i alteriranja, pisao »objektivnu« muziku, spokojnu i smirenu,[41] muziku koja nije bez razloga postala uzorom protureformacijskih nastojanja na tom području. Njegovi se glasovi kreću u okviru crtovlja, ne penju se k neprirodnim visinama. Obilježje njegovih djela je jasna, sređena ljepota, klasične staloženosti, vjerskog mira, kao u početnim taktovima jedne od njegovih *Ave Maria:*

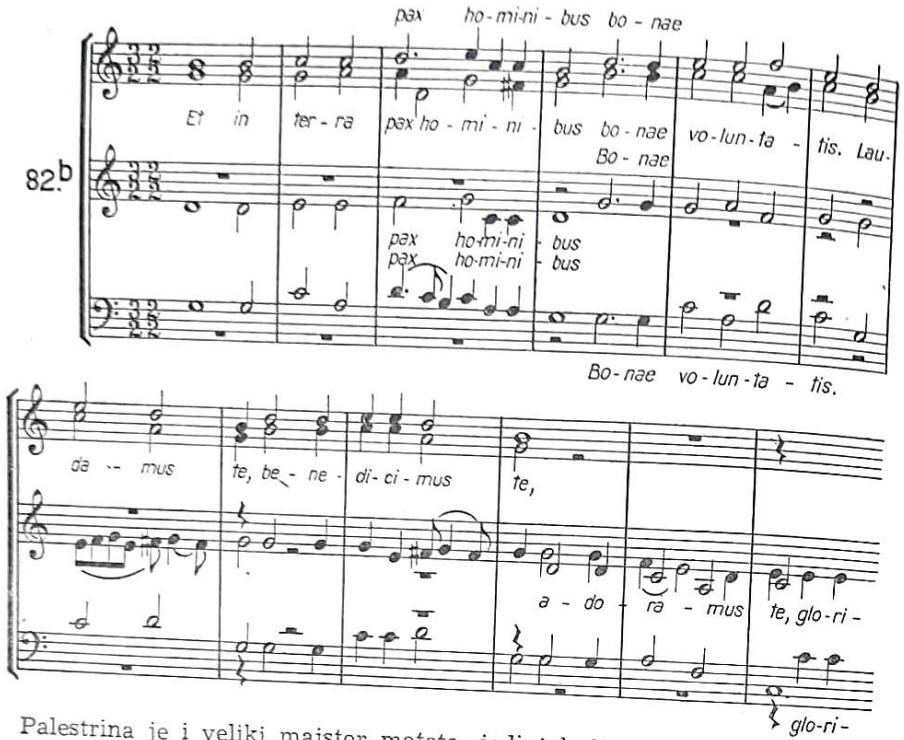


Među Palestrininim djelima posebnu pažnju privlače brojne mise. Palestrina je i kvantitativno i kvalitativno najznatniji kompozitor misnog teksta u cijeloj historiji muzike. Njegove su mise bogato raznovrsne; one obuhvaćaju sve tipove: misu izgrađenu na cantus firmusu, misu parodiju, kanonsku misu i tipično palestrinijansku misu s kontrastnim alterniranjem polifonih i homofonih odsjeka i nastojanjem da se očuva razumijevanje teksta. Vrhunci Palestrinine umjetnosti u komponiranju misnog ordinariuma nalaze se među šesteroglasnim misama. Toj skupini pripada i čuvena *Missa papae Marcelli,*

[41] Danski muzikolog K. Jeppesen izbrojio je disonance svih *crucifixusa* i *benedictusa* u Palestrininim misama te je pronašao da se njihov broj u tim stavcima, koji su tako oprečni po tekstu i ugođaju, uglavnom podudara.

možda najpopularnije djelo ovog umjetnika. Iz nje donosimo dva odlomka. *Kyrie* će prikazati strukturu polifonih obilježja, dok je početak *Gloriae* homofon:





Palestrina je i veliki majstor moteta, jedini koji se može mjeriti s veličanstvenom ostavštinom O. di Lassa. U motetima je Palestrina težio i za tonskom karakterizacijom teksta te je očitovao nepresušnu invenciju u polifoničko-tematskom radu.

U krugu umjetnika rimske škole istakao se veći broj kompozitora. Constanzo Festa (umro 1545), pjevač papinske kapele, autor je brojnih svjetovnih kompozicija, među kojima su veoma uspjeli troglasni madrigali. Na duhovnom području ostavio je nekoliko misa, više od 40 moteta, brojne Magnificat, čuveni četveroglasni *Te Deum*, koji se u Vatikanu dugo izvodio u svečanim zgodama. Festa piše umjereno polifono, s homofonim kontrastima i brojnim paralelizmima terca i seksta. Giovanni Animuccia (oko 1500—1571) bio je 1555—1571. kapelnik u crkvi sv. Petra u Rimu; pisao je pretežno crkvena djela, u kojima je, u duhu protureformacijskih nastojanja, uspješno težio k jednostavnosti, jasnoći i preglednosti. U predgovoru svoje zbirke misa iz 1567. izjavio je da komponira »na način koji će najmanje smetati razumijevanju riječi«. Animuccia je surađivao s F. Nerijem, komponirajući laude i duhovne madrigale za Nerijeve duhovne konferencije, preteče oratorija (v. i na str. 194). Marc Antonio Ingegneri (poslije 1547—1592), kapelnik katedrale u Cremoni, Monteverdijev učitelj, ostavio je madrigale u kojima se, pod utjecajem teksta, javljaju karakteristične nagle promjene ritma i tempa, uz primjenu suzdržane kromatike. Uz tri knjige misa i četiri knjige moteta napisao je 27 responzorija za Veliki tjedan, koji su se sve do 1897. smatrali Palestrininim djelom, iako se Ingegneri baš u tim kompozicijama ponešto udaljio od ideala rimske škole, prepuštajući se intenzivnijoj dramatizaciji teksta. Francesco Suriano (Soriano; 1549—poslije 1621), Palestrinin učenik, kapelnik u nekoliko rimskih crkava, pisao je mise, pasije, motete, psalme, madrigale, villanelle. Velik su ugled uživala djela što su ih komponirala braća Nanino (Nanini). Giovanni Maria (oko 1545—1607) otvorio je oko 1580. u Rimu prvu javnu muzičku školu u kojoj je, uz njegova brata, predavao i Palestrina. Njegova djela (moteti, izvrsni psalmi) nadovezuju se na Palestrinino stvaranje; muzikolog Ambros smatrao je da idu u red najljepših kompozicija u repertoaru papinske kapele. G. M. Nanino pisao je i madrigale. Njegov brat i učenik Giovanni Bernardino (oko 1560—1623), kapelnik u rimskim crkvama, pisao je također u Palestrininom stilu. Krugu ovih umjetnika pripadaju i braća

Anerio. Felice (1560—1614) naslijedio je 1594. Palestrinu kao kompozitor papinske kapele. Autor je misa, moteta, himna. U misama poštuje strogo polifonička načela, dok u motetima (osobito u onima s manjim brojem glasova) često ističe melodijsku liniju jednog glasa nad ostalima, uklapajući se u monodička nastojanja, o čemu svjedoči i *continuo* u više njegovih djela. Zajedno sa F. Surianom priredio je tzv. *Medičejsko izdanje* gregorijanskog korala, koje se veoma dugo upotrebljavalo. Ostavio je i veći broj madrigala. Giovanni Francesco (oko 1567—1621), kapelnik u Rimu, Krakovu i Veroni, slijedio je, poput svog brata, principe Palestrinina stila, ali se znao približiti ranobaroknim stremljenjima, osobito u zbirci *Il Teatro armonico spirituale* (1619), u kojoj nalazimo dijalogizirane laude s upotrebom zbora, solista i instrumenata. Ovo je djelo značajna etapa u razvoju oratorija. Pisao je, među ostalim, i mise, motete, madrigale.

Francuska. Svjetovna popijevka. U XVI st., za vladavine Franje I, monarhistički se apsolutizam u Francuskoj stao postepeno učvršćivati na račun oslabljena plemstva. Franjo I nije samo vodio duge ratove u Italiji, s nejednakom vojnom srećom, već je očitovao i mnogo smisla za gajenje i podupiranje umjetnosti i književnosti. K njemu dolazi Leonardo da Vinci, a obilježja i uspjesi, nastojanja i rezultati talijanske renesanse prodiru u Francusku i izazivaju osebujnu francusku renesansu, koja se ispoljila prvenstveno u razvoju arhitekture i u humanizmu poezije. U francuskoj muzici XVI st. ta su se renesansna nastojanja najuspješnije ostvarila u obliku svjetovne zborne popijevke, koja je u neku ruku izvršila sintezu raznovrsnih elemenata iz francuske muzike toga doba, dramatskih, lirskih, plesnih, živopisnih. Autori francuske svjetovne popijevke toga vremena temelje svoje stvaralaštvo na baštini Flamanaca, ali ga prožimaju novim duhom, idejama koje su vodile francuske humaniste okupljene u glasovitoj pjesničkoj školi »Plejadi«, na čelu s pjesnikom Pierreom de Ronsardom. Uz to se u popijevci pomaljaju i elementi onog slobodnog realizma književnika Rabelaisa koji ponekad prelazi u frivolnost i čulnost, ne zazirući od grubih naturalističkih crta.

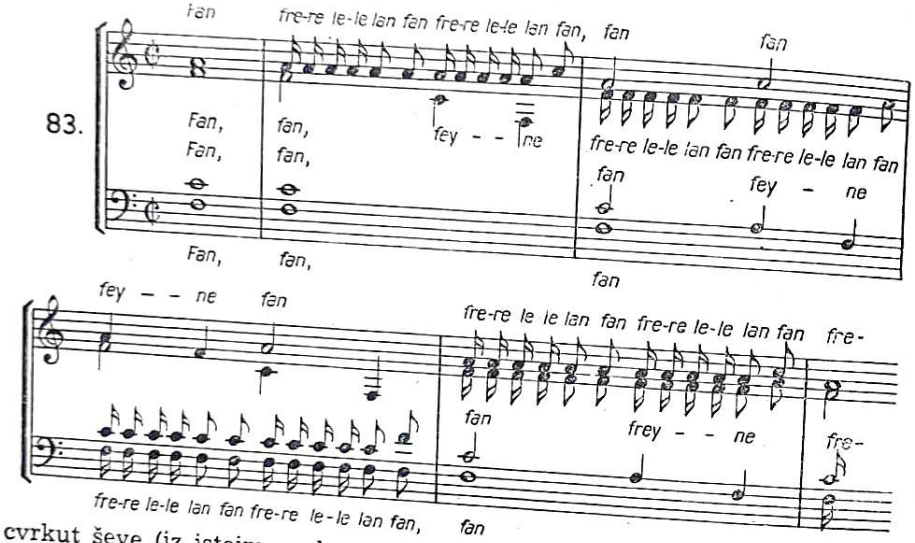
Francuska je popijevka u XVI st. predstavljala veoma popularnu muzičku formu, o čemu svjedoči neobično velik broj popjevaka sačuvan u štampanim izdanjima. U njoj se mogu zateći, uz elemente flamanske polifonije, i postupci i ugođaji kakve donosi talijanska caccia; ali ona je u suštini tipičan produkt francuskog tla. Sadržajni motivi koji se susreću u francuskim popijevkama bogati su i obuhvaćaju širok krug raznolikosti: kompozitori opisuju u popijevkama prizore iz svakidašnjeg života; naglašujući životnu radost, oni crtaju vrevu na trgu, ljepotu proljetne prirode, snagu ljubavnih osjećaja; njih privlači veselo pjevanje ptica, koje pokušavaju oponašati; dinamika njihove stvaralačke energije često uzima za cilj opisivanje kakve čuvene bitke sa svim njenim pojedinostima. A često su iskorišćivali okvir popijevke da se temeljito narugaju porocima kakve poznate ličnosti ili kakvoj nesocijalnoj pojavi.

Najistaknutiji predstavnik francuske svjetovne popijevke bio je Clément Janequin (između 1472. i 1475 — oko 1560), svećenik u Bordeauxu, Avrilleu i Parizu, gdje je od 1555. dirigent kraljevske kapele a uskoro i dvorski kompozitor. Janequin je pisao i crkvena djela (mise, motete, brojne psalme), ali se osobito istakao kao autor popjevaka, od kojih je sačuvano 286. U ondašnjoj Evropi one su uživale velik ugled i popularnost. Traganje za živopisnošću, deskriptivnost, pronalaženje novih svježih pojedinosti, duhovitost i živahnost odlikuju chansone ovog autora, u koje spadaju: *Pjevanje ptica*, srodna *Ševa* (s aluzijama na galantni život), *Lov na jelena*, *Krikovi Pariza* (jarka slika socijalnog života francuske prijestolnice), *Brbljanje žena;* čuvena je bila *Bitka kod Marignana* u kojoj je vokalni sastav iskorišten do vrhunca

u nastojanju za ostvarenjem što vjerodostojnijeg ugođaja, pri čemu nam se danas, nakon tolike vremenske udaljenosti, pojedini odlomci čine donekle i naivni. Ali suvremenici nisu tako mislili. Jedan od njih ovako piše o tom djelu: »Dok bi ga pjevali pred velikim kraljem Franjom u slavu pobjede nad Švicarcima, nije bilo nikoga tko ne bi pogledao da li mu je mač još u korica ma i dizao se na prste da bi izgledao snažniji i stasitiji.« Popularnost *Bitke kod Marignana*, za kojom su iz pera Janequinova slijedili i opisi drugih bitaka, ilustrira i činjenica da je nisu samo često izdavali u raznim gradovima Evrope, još za života autorova, već je doživjela obradbe za lutnju, orgulje i instrumentalne sastave.

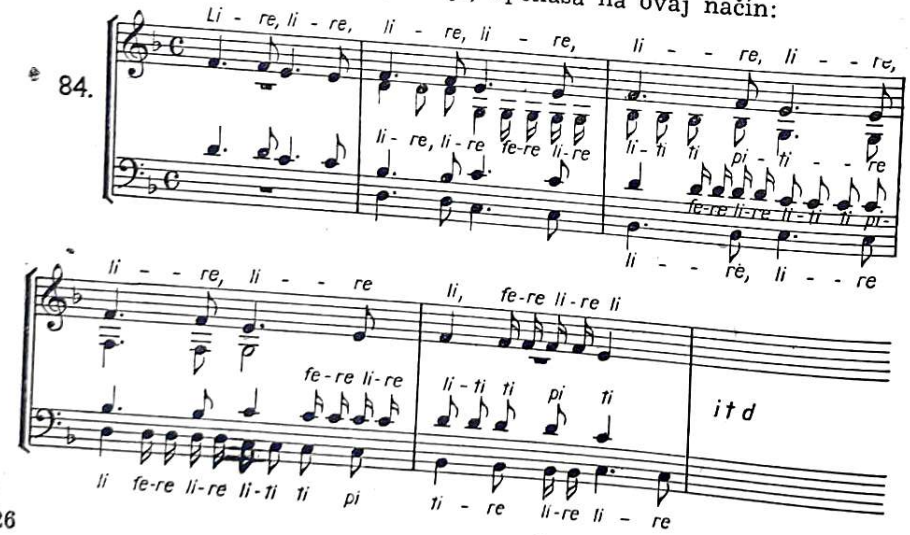
Da bismo prikazali obilježja Janequinove živopisnosti, poslužit ćemo se s dva primjera: prvi uzimamo iz njegove *Bitke kod Marignana;* evo kako francuski majstor prikazuje metež borbe:

83.



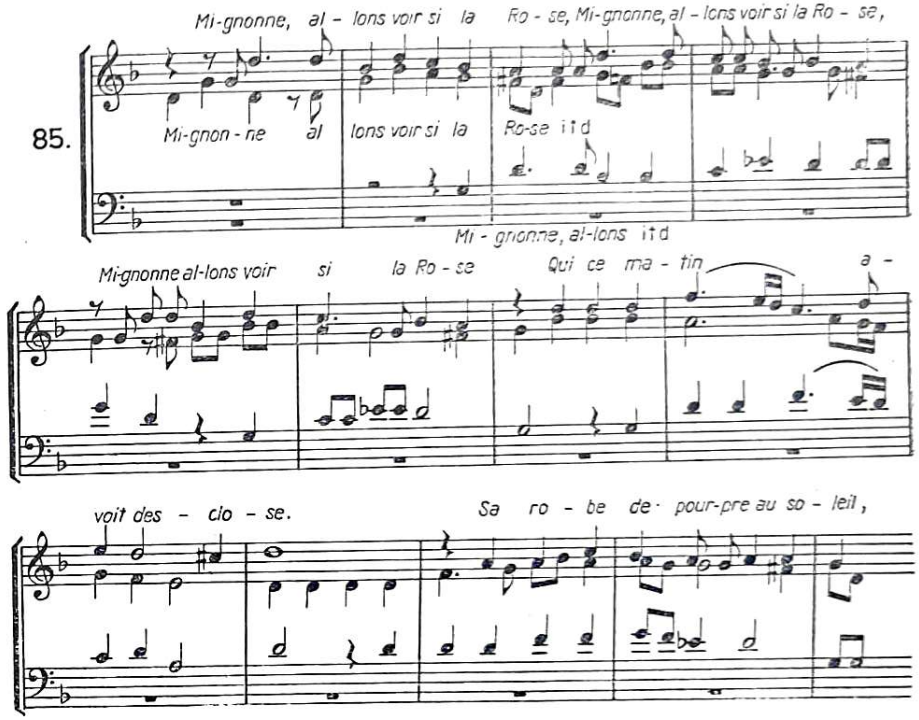
a cvrkut ševe (iz istoimene kompozicije) oponaša na ovaj način:

84.



Uz Janequina djelovalo je na području svjetovne popijevke i mnogo drugih majstora. Među njima su Thomas Crécquillon (umro 1557), autor moteta i oko 200 chansona, pa Guillaume Costeley (oko 1531—1606), dvorski orguljaš Karla IX i Henrika II; on je često komponirao lirske stihove Ronsarda, postizavajući sasvim drukčije učinke od Janequina. Kod njega je zamjetljiva subjektivna nota, koja odaje nježnost i suptilnost i udaljuje ga od deskriptivne umjetnosti Janequinove. U glasovitoj pjesmi na poznate Ronsardove stihove *Mignonne, allons voir* ... ima doista takvih obilježja:

85.



Claudin de Sermisy (prije 1490—1562) i Claude Le Jeune (oko 1530 — 1600) ostali su značajni predstavnici svjetovne francuske popijevke tog vremena.

Posebnu skupinu tadašnjih francuskih kompozitora sačinjavaju oni, prilično malobrojni, koji su pod utjecajem humanističkih simpatija za klasičnu, antičku kulturu nastojali stvarati pridržavajući se nekadašnjeg odnosa između tona i riječi, u kojemu je metar riječi upravljao ritmom muzike. Među takve autore spadaju i spomenuti Cl. Le Jeune, pa Jacques Mauduit (1557—1627), glasovit umjetnik na lutnji, i Claude Goudimel (oko 1514—1572), autor Horacijevih oda i brojnih duhovnih kompozicija, vrstan polifoničar. Njega su dugo ali netačno smatrali učiteljem Palestrine.

U Francuskoj je neko vrijeme boravio i Jacobus Clemens (1510—1557. ili 1558), prozvan Clemens non Papa (mislilo se da su ga tako zvali da bi ga razlikovali od pape Klementa VII; bit će vjerojatnije da su ga htjeli razlikovati od nizozemskog pjesnika Jacobusa Papa). Pisao je i francuske chansone, ali je težište njegova rada na crkvenoj muzici, kojoj je dao 15 misa i 231 motet. U motetima je ovaj umjetnik očitovao izvanredno bujnu maštu, koja se donekle može mjeriti s Lassovom. Značajna je i njegova zbirka psalama *Souterliedekens* (4 knj., 1556-1557); u njoj je troglasno obradio narodne napjeve, kojima je izvorni tekst uklonjen a podmetnut im je tekst psalama (takav postupak naziva se *kontrafaktura*).

Njemačka. Reformacija i muzika. Reformacija, taj značajni njemački socijalni pokret u kojemu su se odražavale nesrodne težnje svih klasa — i plemstva i građanstva i seljaštva — uključivao je u sebi nastojanja za slobodom u tumačenju evanđelja, podvrgavajući uz to oštroj kritici lakomislenost i nedostatak dostojanstva u svagdašnjem životu katoličkog svećenstva. Taj je pokret izvršio i na razvoj muzike u Njemačkoj snažan utjecaj.

Muzika je u protestantskoj sredini dobila veoma značajne funkcije. Služila je kao podstrekač na borbenost i upornost u borbi, a smatrali su je i veoma važnim odgojnim faktorom. Sam je Martin Luther (1483—1546) neobično cijenio i volio muziku. Poznate su njegove izjave o muzici kao »utješiteljici rastuženih«, o potrebi da se mladež poučava u »toj božanskoj umjetnosti, koja ljude čini boljima«. On je smatrao da »ne može biti dobar odgojitelj onaj koji ne umije pjevati«. U pismu što ga je upravio glasovitom kompozitoru L. Senflu Luther izričito naglašuje da je muzici mjesto iznad drugih znanosti, odmah iza teologije. »Moja je ljubav za muziku tako velika i beskrajna jer me je muzika često osvježila i oslobodila velikih muka« — stoji, među ostalim, u tom pismu. Luther je dobro poznavao muzičku teoriju, umio je svirati na lutnji i flauti. Smatra se da je komponirao i izvjestan broj korala, među njima možda i glasovitu koralnu melodiju *Ein' feste Burg ist unser Gott*, koja je postala pravom borbenom himnom protestantizma (v. primjer br. 86) i seljačkih ustanaka.

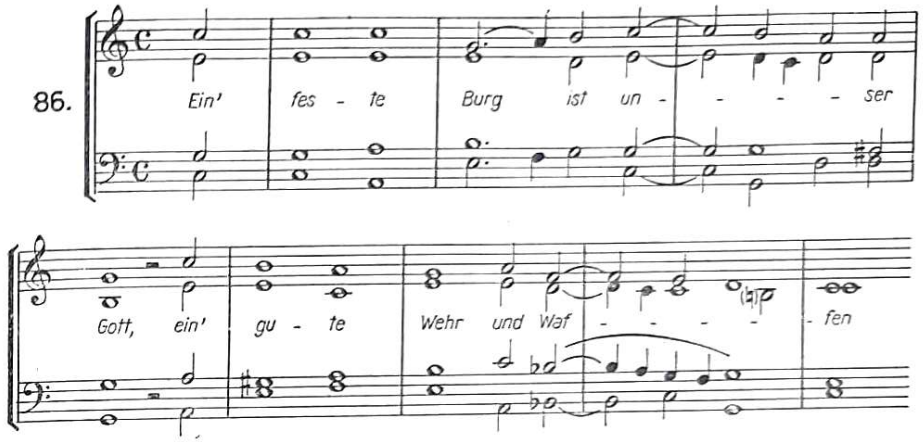
U reformiranju crkve i obrednika pokazalo se potrebnim da se crkvene funkcije obavljaju na narodnom jeziku, a ne na latinskom, što je omogućivalo živo sudjelovanje vjernika u pojedinim obredima. Ta težnja za aktivnim uključivanjem kolektiva u bogoslužje dobila je još jasnije značenje po ulozi muzike, koja je imala pjevanjem narodu razumljivih tekstova ujediniti misli i osjećaje vjernika.

Luther je mnogo cijenio polifoni način pjevanja, ali je shvaćao da takav način ne može predstavljati crkvenu muziku namijenjenu aktivnom sudjelovanju širih građanskih i narodnih slojeva. Otuda u njega težnja za pojednostavnjenjem zbornog sloga, što je vidljivo i u cjelokupnom razvoju protestantskog korala. U prvoj protestantskoj crkvenoj pjesmarici *Geystlich Gesangk-Büchlein*, koju je 1524. izdao Lutherov prijatelj i savjetnik Johann Walter (1496—1570), koralna je melodija povjerena srednjem glasu, te je na prilično jednostavan način višeglasno obrađena. U kasnijim izdanjima te iste pjesmarice melodija prelazi u gornji glas; ta je pojava karakteristična za kasniji razvoj korala.

Što se tiče izvora melodijske koralne građe, oni su višestruki. Protestanti su preuzeli mnoge katoličke napjeve (himne, sekvence, gregorijanske melodije) te su obilno crpili iz repertoara narodnog melosa, ne samo njemačkog već i češkog. Mnoge su melodije potekle iz pera Lutherovih suradnika, dok je sam Luther sastavio stihove za velik broj napjeva. Ponekad su preuzimali svjetovne napjeve i dodavali im nove, religiozne tekstove.

U jednostavnom, četveroglasnom obrađivanju koralnih melodija postepeno su se napustili svi polifoni elementi, tako da se koral sveo na jednostavnu, polaganu, simetričnu, široku i maestoznu melodiju, homofono obrađenu (četveroglasnu obradbu slijedećeg čuvenog korala izradio je H. L. Hassler):

86.

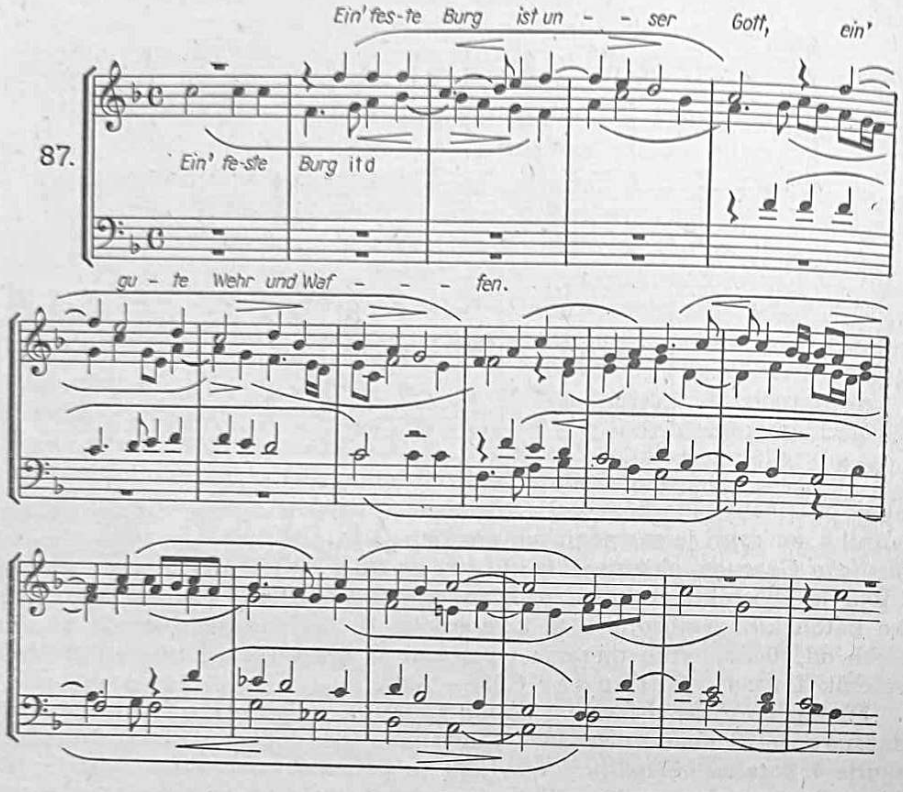


Takav stil melodičke koncepcije djelovao je i na nastajanje drugih nabožnih zbornika, od kojih je znamenit bio onaj što ga je, pod naslovom *Newe deudsche geistliche Gesenge*, objavio 1544. Georg Rhaw (Rhau), Lutherov prijatelj. U tom je zborniku zastupan priličan broj kompozitora, među njima i nekoliko katoličkih. Najbrojnije su kompozicije B. Resinariusa. Poznata je bila i zbirka od 50 duhovnih pjesama i psalama za četiri glasa koju je 1586. izdao svećenik Lucas Osiander (1534—1604).

Postepeno ulaze u izvedbu korala i orgulje, najprije kao element pratnje, odnosno više ili manje naglašene kontrapunktičke dopune. Uskoro preuzimaju orgulje i koralnu melodiju i razvijaju je potpuno samostalno. Nastaju tako one instrumentalne vrste kojima će najveći majstori protestantske muzike posvećivati svoje stvaralačke sile: koralne predigre, koralne obradbe, fantazije na koralne melodije (s posebnim obzirom na sadržaj koralnog teksta). Koral će postati moćnim pokretačem stvaralačkog impulsa, ishodištem velikih i značajnih djela.

Od umjetnika koji su u okviru protestantizma djelovali na muzičkom području istaknuo se priličan broj. Tako npr. Sethus Calvisius (1556—1615), poznat i kao teoretičar, pa Johannes Eccard (1553—1611), učenik Orlanda di Lassa, zborovođa u Königsbergu i Berlinu, uzorni harmonizator svih korala koji su se pjevali u Pruskoj; peteroglasna obradba tih napjeva, objavljena 1597—1598, stajala ga je deset godina strpljiva rada. Veoma darovit bio je Leonhard Lechner (1553—1606), Lassov učenik u Münchenu. U njegovim djelima (zbirkama pjesama, duhovnih i svjetovnih, motetima, pasijama) opaža se, doduše, utjecaj njegova učitelja, ali je Lechner vješto usvajao obilježja raznih stilova te je u svoje kompozicije unosio neuobičajen intenzitet osjećajnih poriva, oštre kontraste i dramatičnost koja se već uključuje u ranobarokna nastojanja. Najznačajniji od svih bio je Hans Leo Hassler (1564—1612) iz Nürnberga, učenik A. Gabrielija, s kojim je radio u Veneciji. Bio je orguljaš i zborovođa u Augsburgu, Nürnbergu, Ulmu i Dresdenu. Boravio je i u Pragu, na dvoru Rudolfa II. Umro je u Frankfurtu. Nadasve je značajna njegova četveroglasna obradba psalama i polifona obradba korala (osobito koralne melodije *Ein' feste Burg*), koje je obrađivao i u homofonu peteroglasju. U svom stvaranju očitovao je mnogostranost u oblikovanju i izrazu. Od drugih njegovih djela spomenut ćemo veoma uspjele madrigale, nastale pod utjecajem njegovih studija u Italiji, motete, izdane pod nazivom *Cantiones sacrae*, i mise.

Evo, za primjer, početak spomenute polifone Hasslerove obradbe korala *Ein' feste Burg* (koralna melodija javlja se najprije u sopranu; usporediti s primjerom br. 86):



U ostale kompozitore toga kruga idu Adam Gumpelzhaimer (1559—1625), Hieronymus Praetorius (1560—1629), Philippus Dulichius (1562—1631) i Andreas Raselius (1563—1602).

Orlando di Lasso. U XVI st. nizozemski kompozitori vrše i nadalje značajne funkcije u muzičkim središtima mnogih evropskih zemalja. Osim u Italiji, njih nalazimo po Francuskoj, Češkoj, Njemačkoj i drugdje. Tako je u Češkoj, na primjer, djelovao istaknuti majstor Philipp de Monte (1521—1603), veoma plodan autor misa, moteta, dobrih popjevaka i više od 1000 madrigala. Orlando di Lasso, najveći među tadašnjim Nizozemcima, odabrao je za svoje stalno boravište Njemačku. U toj zemlji bilo je i drugih kompozitora stranaca, pa prije Lassove djelatnosti moramo spomenuti Švicarca Ludwiga Senfla (oko 1490 — prije 1556), učenika H. Isaaca u Beču, kojega je naslijedio na bečkom dvoru u svojstvu dvorskog kompozitora. Kasnije je postao dvorskim kapelnikom u Münchenu. M. Luther je Senfla neobično cijenio. Ovaj umjetnik, jedan od najznačajnijih Lassovih prethodnika na münchenskom dvoru, pokazao je mnogo kontrapunktičkog znanja u svojim misama i motetima, dok je kao majstor renesansnih vremena komponirao Horacijeve ode. Poneka mu djela odaju mnogo smisla za muzički humor. On je znatan predstavnik njemačke višeglasne popijevke, koja njegovom djelatnošću doživljuje jedan od svojih vrhunaca.

Iznad svih nizozemskih kompozitora XVI st. visoko se uzdiže gigantski lik Orlanda di Lassa. Njegova mnogostranost i plodnost doista zapanjuju. Savršeno vladajući polifonom tehnikom Flamanaca, Lasso je pristajao uz sve napredne težnje svog vremena. On je podjednakom lakoćom pisao u uzornom stilu francuske svjetovne popijevke, talijanskog madrigala i njemačke pjesme, dok je posebnu snagu u subjektivnom doživljavanju biblijske dramatike ispoljavao u svojim dubokim duhovnim kompozicijama.

Orlando di Lasso (to je talijanizirani oblik njegova pravog imena Roland de Lassus ili Lattre) rodio se u mjestu Mons (Henegau) 1530. ili 1532. Kao dijete isticao se prekrasnim glasom, te je već u dvanaestoj godini bio otet za vicekralja Sicilije Ferdinanda Gonzaga, koji ga je vodio u Mantovu, na Siciliju, pa u Milano. Tako je Lasso već u mladim godinama stupio u dodir s istaknutim predstavnicima talijanske renesanse i njenim spomenicima. U Milanu se sprijateljio s Tizianom. Provevši od 1550. nekoliko godina i u Napulju, upoznao je pjesnička nastojanja tamošnje renesansne književne akademije, ali i narodne pjesme stanovnika Napulja. U Milanu je pak upoznao zborna djela talijanskih i flamanskih majstora, kao i španjolskih. God. 1553—1554. nalazimo ga u Rimu, gdje ravna kapelom crkve sv. Ivana Lateranskog. Tu je temeljitije proučio utjecaj kromatike kod madrigalista, kao i sasvim drukčije ugođaje raznih Palestrininih radova (misa). Lasso je tada već poznat, i njegove se kompozicije počinju doskora tiskati kod raznih nakladnika.

Godina 1556. donosi znatan preokret u njegovu životu, dotad obilježenom nestalnošću i nemirnošću. Lasso tada stupa u službu bavarskog dvora u Münchenu, gdje će ostati do smrti (1594). Djelatnost u Münchenu započeo je vjerojatno kao pjevač dvorske kapele; nakon nekoliko godina (najkasnije 1564) postao je njenim vođom. Zaslugama O. di Lassa ta se kapela razvila u jednu od najvećih i najuglednijih u Njemačkoj. U njoj je bilo i svirača, što je odgovaralo starim münchenskim tradicijama, kao i običajima mnogih drugih evropskih dvorova. U Münchenu je Lassova slava rasla i prešla granice Bavarske. Slavila ga je čitava Evropa.

Lasso je bio veoma naobražen; pažljivo je pratio razvoj poezije i zanosio se pjesničkim djelima Ariosta, Ronsarda, Baïfa, Hansa Sachsa. Mnogo je volio i štovao Petrarku, ali i Horacija i Vergilija.

Po naravi veseljak, šaljivac, Lasso je mnoga svoja djela umio protkati vedrim humorom, kroz koji je probijala ponekad i satirička, a i frivolna nota. No u posljednjim godinama života taj je tipično renesansni ugođaj životnog veselja, pod utjecajem protureformacijskih težnja (München je bio istaknuto središte katolicizma), ustupio mjesto religioznom meditiranju, koje ipak nije u Lassu izazvalo gubitak zanimanja za svjetovnu muziku. U posljednjim decenijama stvaranja težište Lassovih djela prelazi do-

Naslovna strana raskošnog izdanja Lassovih peteroglasnih misa (München, 1589)

duše na područje duhovne muzike, ali on ponekad piše i madrigale i druge kompozicije svjetovnog karaktera. Uz to, svjestan svoje umjetničke slobode stvaranja, Lasso se ne ustručava, u jeku protureformacijskog pokreta, komponirati Lutherove tekstove.

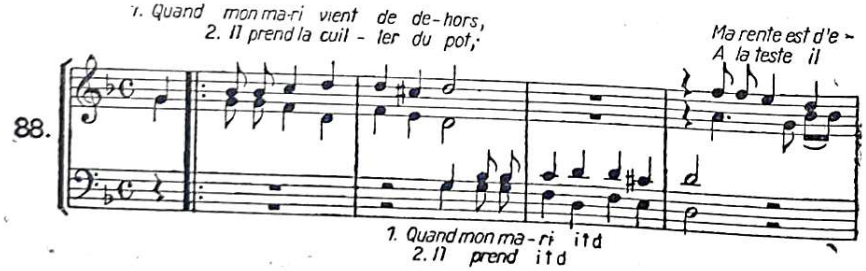
U golemoj umjetničkoj ostavštini (više od 2000 djela!) susrećemo sve karakteristične forme muzičke renesanse u Nizozemskoj, Italiji, Francuskoj i Njemačkoj. Na stotine madrigala, villanella, francuskih i njemačkih popjevaka, muzičkih tačaka za kazališna djela, više od 1200 moteta i drugih crkvenih kompozicija, oko 50 misa, golem su Lassov doprinos muzici XVI st.

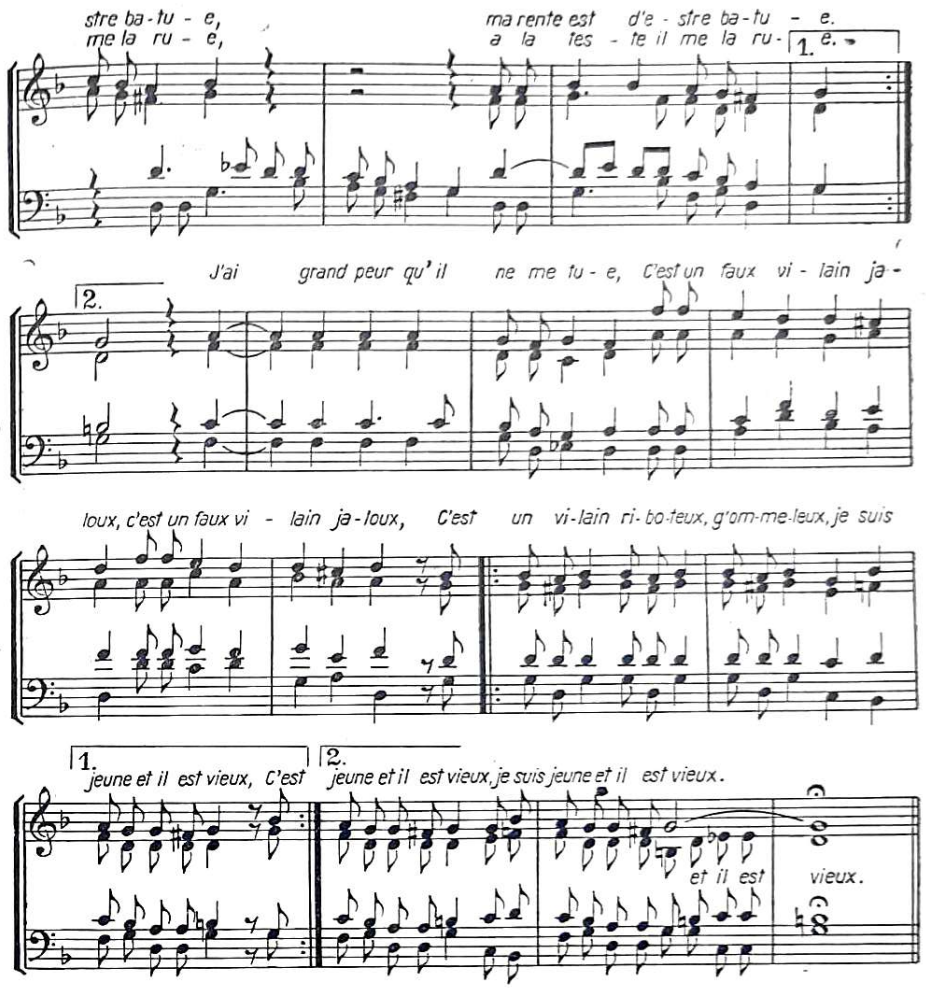
Lassove mise ne idu u red njegovih najuspjelijih djela. Možda ga je donekle sputavala nepromjenljivost liturgijskog misnog teksta. Pravi, genijalni Lasso očituje se u golemoj ostavštini moteta, kojih je napisao više nego ijedan muzičar prije i poslije njega. Motet je njegovu živom, pokretnom duhu pružao uvijek nove pobude i porive. U svojim motetima sintetizirao je sva doondašnja nastojanja u okviru tog muzičkog oblika. Zamršena polifonija nizozemskog podrijetla, talijanska preglednost u nizanju akordičkih stupova, gotovo madrigalistički pokušaji tonskog slikanja, spretni koloristički kontrasti postignuti suprotstavljanjem i miješanjem vokalnih registara, zanimljiva harmonijska rješenja — sve se to odmjenjuje zadivljujućom svježinom i nepredviđenošću u Lassovim motetima. Među drugim njegovim crkvenim i duhovnim djelima posebno se ističu *Pokajnički psalmi,* slika slomljene duše u čiji očaj tek povremeno zasine svjetlo nade.

Promatran u cjelini svoga stvaranja, Lasso odaje osebujno stapanje južnjačkih i sjevernjačkih osobina, kojemu njegova izrazita umjetnička ličnost udara pečat duboke, jedinstvene izvornosti. Podjednako velik u svjetovnoj i duhovnoj muzici, on ostaje u oba suprotna područja u prvom redu čovjek. Vedar, katkad i raspojasan i sjetilan u oblasti svjetovnog, Lasso potresnom dramatikom i subjektivnošću tretira zbivanja liturgijskog i biblijskog teksta.

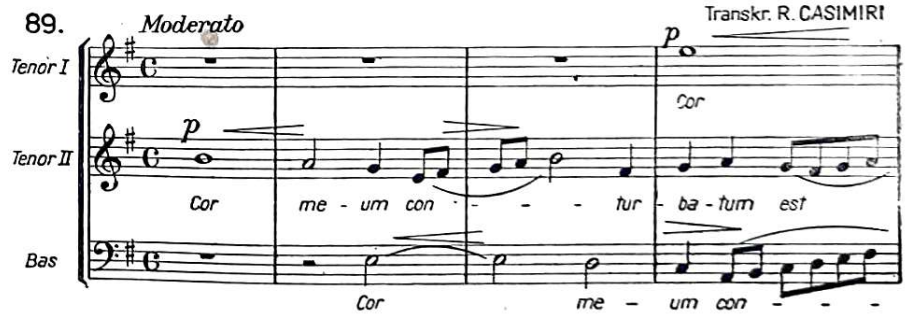
Usporeden s Palestrinom, on je manje »objektivan« i rijetko pozna onaj duboki mir rimskog majstora koji ne pomućuju sumnje ni unutarnja kolebanja. No Lasso je mnogo svestraniji od Palestrine; njegova stvaralačka dinamika prožima čovječanskim čuvstvima svaki tekst koji ga je privlačio.

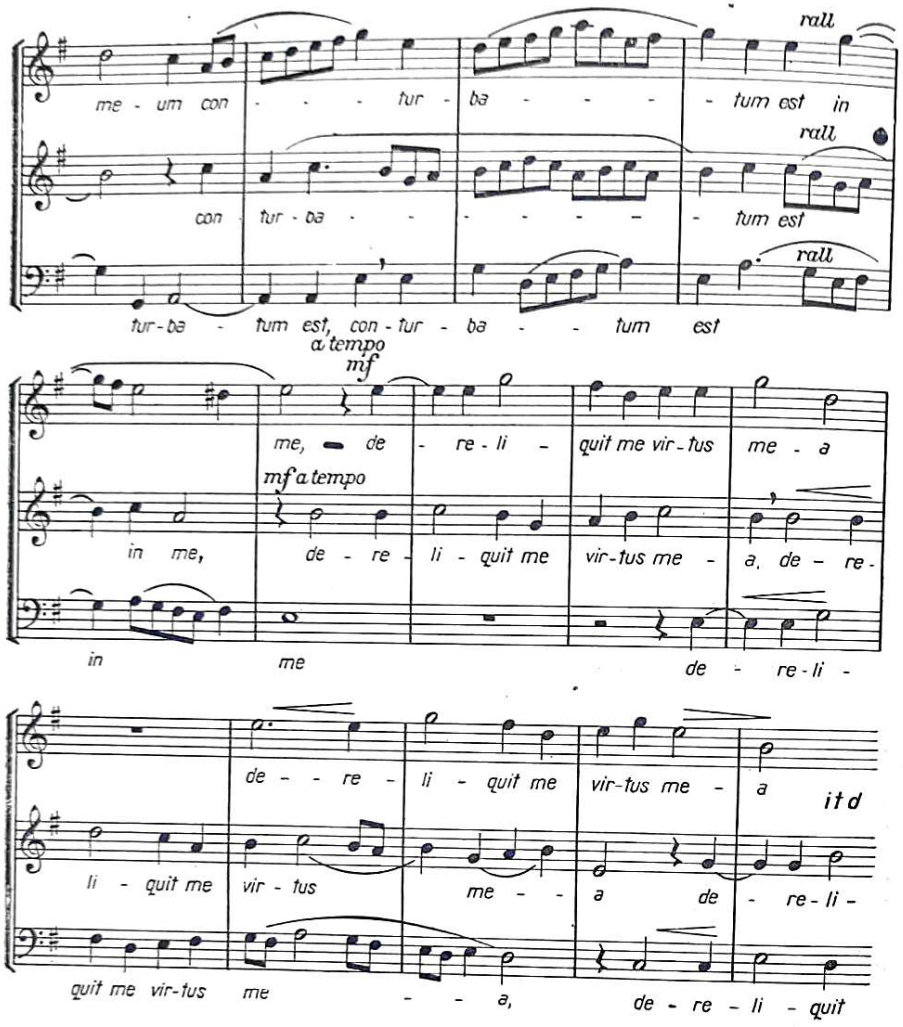
Lassovu umjetnost neka, u granicama mogućnosti, prikažu dva primjera. Slijedeća svjetovna popijevka komponirana je na francuski tekst protkan realističkim crtama:





Motet za dva tenora i bas *Cor meum* ... očituje Lassovu brigu za isticanje karakterističnih mjesta u tekstu i stvaranje zanimljivih kontrasta:





Žičani instrumenti u trijumfalnoj povorci cara Maksimilijana

Engleska. Šesnaesto stoljeće znači za englesku muziku doba njenog procvata i prvog vrhunca. Na nju je svakako utjecala umjetnost nizozemskih i talijanskih majstora, ali ona je znala naći svoj put obogativši na poseban način evropsku instrumentalnu muziku, koja će baš u Engleskoj doživjeti početke svoje pune samostalnosti. Cvat tadašnje engleske muzike svakako je povezan uz razmjerno velik broj veoma darovitih muzičara, ali mu je pogodovala i činjenica što su se na prijestolju dinastije Tudor pojavili vladari (Henrik VII, Henrik VIII, Elizabeta I) koji su voljeli, cijenili i njegovali muziku.

Na početku stoljeća susrećemo dva umjetnika ličnih crta, Fayrfaxa i Tavernera. Robert Fayrfax (oko 1460—1521), posljednji predstavnik stare engleske kontrapunktičke škole, dobar pjevač, ostavio je zanimljive mise, motete i svjetovne popijevke. Značajniji je bio John Taverner (oko 1495—1545), orguljaš u Oxfordu i Bostonu, autor moteta i misa, među kojima je osobito uspjela misa izgrađena na narodnom napjevu *The Western Winde*, koji su i drugi engleski kompozitori upotrijebili u svojim misama. Tavernerovo polifono tkivo prilično je gusto i složeno. Hugh Ashton (ili Aston, oko 1480—1522) pisao je također mise i motete, ali je i preteča velikih virginalista. On je kompozitor najstarijih poznatih djela za virginal.

Nova generacija engleskih muzičara razvija se već pod vladavinom kraljice Elizabete, što znači u vrijeme koje je obilježeno kao »zlatni vijek engleske muzike i engleskog kazališta«. Elizabeta je intenzivno njegovala muzičku umjetnost, svirala je i sama na virginalu i znala je izdašno pomagati muzičare u njihovim stvaralačkim nastojanjima. Ona je posebno favorizirala talijansku muziku, koja se često mogla čuti na njezinu dvoru.

Ali to je i doba kad reformacija prodire u Englesku, što ne ostaje bez posljedica po englesku crkvenu muziku: orgulje su primorane na šutnju, a crkvena muzika upoznaje nove forme, među kojima vlada pjevanje psalama, odakle će proizaći tipični engleski *anthem*.

Pojavljuju se nova imena muzičara. Među njima se ističu Tye, Tallis i Whyte. Christopher Tye (oko 1500—1573), pjevač i orguljaš, pisao je pretežno crkvena djela (opsežne motete, mise, *Acts of the Apostels*), oscilirajući između ponešto ukočene kontrapuktike i svježijeg izraza bliskog narodnoj muzici. Thomas Tallis (oko 1505—1585), dvorski orguljaš, veoma plodan, aktivan je osobito na crkvenom području. Dok u anglikanskim crkvenim djelima pojednostavnjuje polifono tkivo i omogućuje razumijevanje teksta, u latinskim crkvenim radovima (motetima) očituje bogato poznavanje polifonih postupaka. Među motetima osobito je zanimljiv *Spem in alium non habui*, pisan za osam peteroglasnih zborova, remek-djelo imitacijskog stila i raznovrsnosti. Robert Whyte (oko 1540—oko 1574) pisao je većinom crkvena djela na latinske tekstove u stilu svog učitelja Tyea, ali s više lakoće. Latinske i anglikanske crkvene kompozicije ostavio je i John Shepherd, član kraljevske kapele i orguljaš u Oxfordu.

Posljednji odsjek XVI i početak XVII st. ispunjeni su radom muzičara kojih djelatnost pada sasvim u vrijeme Elizabetine vladavine. To razdoblje, najbogatije i najznačajnije u engleskoj renesanskoj muzici, daje kao svoje najtrajnije tekovine sjajne plodove velikih engleskih madrigalista (što znači jačanje i prevagu svjetovnih elemenata) i virginalista. Ovdje ćemo prvenstveno spomenuti djelatnost tadašnjih engleskih muzičara na vokalnom području. Njihovo instrumentalno stvaranje razmotrit ćemo nešto kasnije, u odsjeku o instrumentalnoj muzici tog vremena.

William Byrd (1543—1623), Tallisov učenik, izvrstan orguljaš i virginalist, došao je 1570, iako katolik, na Elizabetin protestantski dvor. Byrd je tada stao komponirati ne samo katoličke mise i motete već i anglikanska

crkvena djela (antheme, service). Svoju naklonost Elizabeta mu je očitovalá i time što je njemu i Tallisu dala koncesiju za izdavanje i prodaju muzičkih djela. Taj najznačajniji engleski muzičar svoga doba pisao je mnogobrojne instrumentalne i vokalne kompozicije, odlikujući se osobito u crkvenim djelima (iako ga smatraju osnivačem engleskog madrigala, on nije njegov najznačajniji predstavnik). Smion u izrazu, u harmonijama i modulacijama, velik u misama i motetima koji zadivljuju kontrapunktičkom vještinom ali i snagom kojom govore o bolima i radostima, Byrd je možda svoj vrhunac dostigao u anglikanskom *Great service*, pisanom u venecijanskom dvozbornom stilu. O njegovim kompozicijama za virginal bit će kasnije govora. Ovdje dodajmo da je pisao brojne kompozicije (fantazije, plesove, koralne obradbe) za različite sastave viola, toliko karakteristične u engleskoj baroknoj muzici.

Thomas Morley (1558—1603) nastavio je Byrdovu nakladničku djelatnost. Bio je u Londonu pjevač kraljevske kapele i orguljaš. Jedan od osnivača engleskog madrigala, Morley je u svoje madrigale i canzonette unio mnogo ljupkosti i svježine. I pored talijanskih elemenata, Morley je našao ličnu notu; karakteristična je njegova sklonost za dur i mol. Pisao je i instrumentalna djela (*Consort Lessons*) a ostavio je i značajan muzički traktat *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), prvi te vrsti štampan u Engleskoj; sastavljen je u obliku pitanja i odgovora između učitelja i dvaju učenika te otkriva mnoge korisne pojedinosti iz muzičke nastave i muzičkog života onoga vremena. Peter Philips (1560. ili 1561—1628), živio je uglavnom u Nizozemskoj. Komponirao je mise, motete, psalme, madrigale. Mnoge je madrigale O. di Lassa, Marenzija i drugih autora preradio za virginal, dodajući im melizme i ukrase kako bi doskočio kratkotrajnosti tonova na tom instrumentu. Vrstan madrigalist i virginalist bio je i Giles Farnaby (oko 1560 — 1620). Velik je majstor orgulja i virginala John Bull (oko 1562—1628), koji je posljednji dio života proveo u Nizozemskoj, pošto je bio Elizabetin dvorski orguljaš. Pisao je i osrednje vokalne kompozicije crkvenog karaktera i djela za sastav viola, ali je svoje najbolje posvetio virginalu. Spomenut ćemo ga i u slijedećem odsjeku. John Dowland (1562—1625. ili 1626), čije je majstorsko sviranje na lutnji i Shakespeare uznosio u svojim stihovima, živio je dugo izvan Engleske, na diplomatskim misijama i dvorovima stranih velikaša i vladara. Bio je čuven po cijeloj Evropi, a djela su mu se izdavala u velikim centrima Nizozemske, Njemačke i Francuske. Ostavio je vrlo uspjele madrigale, bliske narodnoj melodici, zanimljive i u harmonijskom pogledu, i popijevke uz pratnju lutnje. John Wilbye (1574—1638) dugo je bio nepoznat i zaboravljen. Tek u novije vrijeme otkrilo se nekoliko biografskih činjenica, njegov dugogodišnji boravak u domu Th. Kytsona, gdje je bio kućni kompozitor. On nije mnogo pisao (u posljednjih dvadesetak godina njegova života nije nastalo nijedno novo djelo), ali njegova dva sveska madrigala sigurno idu u red najuspjelijih što ih je dala engleska muzička renesansa. Talijanski je stil u njima zamjetljiv, ali on ne šteti odrazu snažne individualnosti ovog umjetnika, koji je svoje tekstove komponirao unoseći u njih neobično mnogo poetičnosti i suptilnosti. Darovit poput njega ali mnogo plodniji bio je Thomas Weelkes (oko 1575—1623), autor i instrumentalnih djela (kompozicije za sastave viola i za virginal), ali u prvom redu vokalnih, među kojima njegovi madrigali odaju umjetnika snažne i smjele invencije, novih melodijskih i harmonijskih

rješenja s izvornom primjenom kromatizama. Pravo je remek-djelo njegova zbirka elegija u spomen prijatelja kompozitora Morleya. Posljednji u nizu ovih znatnih talenata, Orlando Gibbons (1583—1625), čija su oba brata bila istaknuti muzičari, a jedan od njih i njegov učitelj, ostavio je brojne instrumentalne i vokalne kompozicije. Neusporediv majstor na području fantazije za sastav viola, pisao je i uspjela djela za virginal. Ovaj orguljaš kraljevske kapele i Westminsterske opatije komponirao je veličanstvene crkvene kompozicije, među kojima su *Service u F* i anthem *Hosanna to the Son of David* vrhunci njegove umjetnosti. Svjetovnoj muzici pripadaju madrigal i polifoni chanson *The Cries of London*, napisan po uzoru na Janequinove programne popijevke. Umjetnik razvijena smisla za formalnu ravnotežu ali i za dramatsku veličinu, kompozitor koji nije prezao pred upotrebom tada neuobičajenih intervala i harmonijskih sklopova, Gibbons je s pravom smatran najznačajnijim engleskim kompozitorom između Byrda i Purcella.

Španjolska. Ova je zemlja u muzici odvajkada očitovala samostalnost i osebujnost, iako se u njezinoj muzičkoj umjetnosti zamjećuju tragovi dugog dodira s Arapima.

Španjolski majstori XV st. podliježu utjecaju Nizozemaca, koji baš u Španjolskoj vode jaku borbu s utjecajem narodne muzike. Ona iz tog sukoba izlazi kao pobjednica. Španjolski kompozitori toga vremena ne zatomljuju svoje čvrste veze s narodom i njegovim stvaralaštvom. O tome svjedoče brojni zbornici (*Cancioneros*) sastavljeni u toku XV i u početku XVI st. U njima susrećemo domaća imena (Juan del Encina, Juan de Anchieta, Francisco Peñalosa i dr.), ali i nizozemska, osobito Josquinovo. Uspoređujući u tim zbornicima kompozicije Španjolaca s kompozicijama stranih autora, može se opaziti da strani kompozitori pretežno gaje oblik zamršene kontrapunktike i polifonije, dok su Španjolci više skloni jasnijim oblicima, simetriji ritma i homofoniji, to jest onom tipu višeglasja koji se u stvari približuje talijanskoj frottoli (tzv. *cantarcillos* i *villancicos*). Španjolska svjetovna muzika u toku XVI st. puna je takvih stavaka koji su se izvodili često uz instrumentalnu pratnju, pri čemu se najviše upotrebljavala *vihuela*, tip španjolske lutnje. Na vihueli su se vrlo često izvodile i kompozicije namijenjene glasovima. Težnja za jasnim razumijevanjem teksta, umjerenom kontrapunktikom, jasnom akordičkom pozadinom i povjeravanjem melodije gornjem glasu uvrštava, prema tome, i španjolske višeglasne popijevke u red onih forma pomoću kojih su se umjetnici romanskih naroda, oslanjajući se na muzičke tvorevine narodnih masa, suprotstavljali zakučastoj problematici Sjevera.

Među predstavnicima vokalnog višeglasnog španjolskog svjetovnog stvaranja najistaknutiji je Juan del Encina (1468—1529), invenciozan melodičar, velik poštovalac narodne popijevke i plesa, autor muzike za izvjestan broj pastoralnih igara.

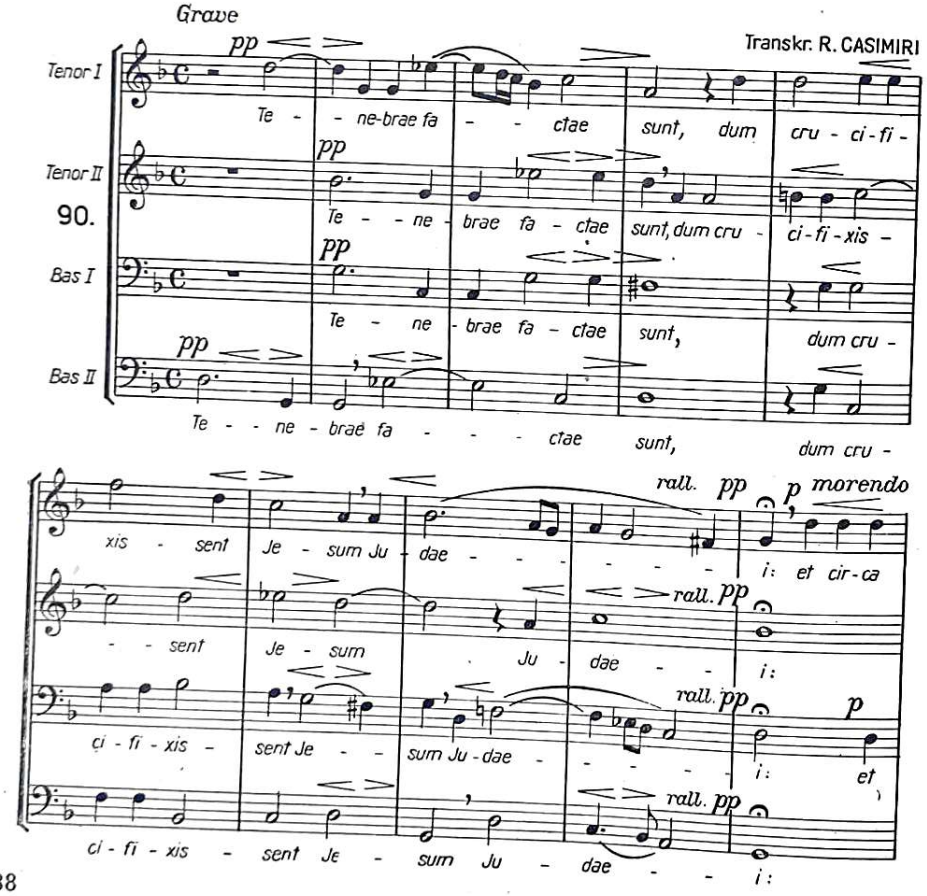
Duhovna španjolska polifonija XVI st. ide drugim putovima. Na nju su presudan utjecaj izvršila nastojanja talijanskih majstora, a donekle i nizozemskih. U Italiji se umjetnički razvijaju i sazrijevaju veliki majstori tadašnje duhovne muzike: Morales, Guerrero i Victoria. U Italiji razvija svoju učenjačku djelatnost i najveći španjolski muzički teoretičar Ramis de Pareja.

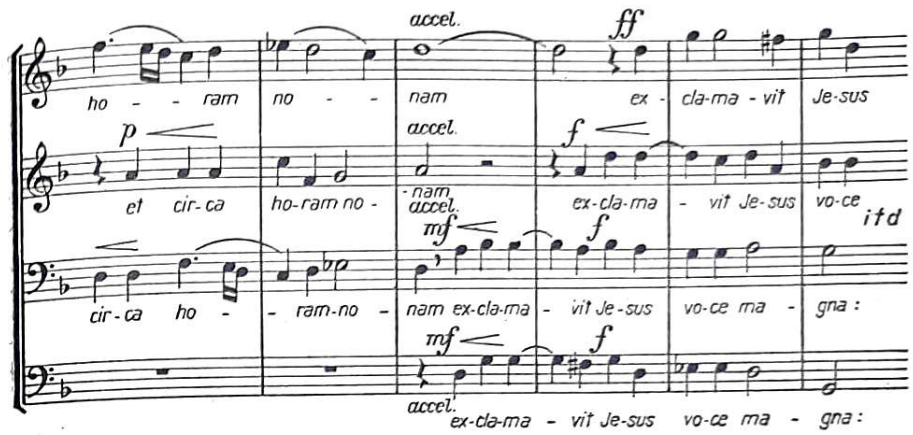
Cristobal de Morales (oko 1500—1553) bio je pjevač papinske kapele te je proboravio u Rimu deset godina. Kasnije je vršio službu zborovođe u Toledu i Malagi. U svojim misama, motetima, lamentacijama i nekad vrlo popularnim

Magnificat Morales slijedi forme Talijana i Nizozemaca, ali unosi u njih obilježja španjolskog duha, naglašujući dramatiku teksta. Francisco Guerrero (1527. ili 1528—1599), Moralesov učenik, zborovođa katedrale u Sevilli, pisao je mise, himne, pasije, requieme. Njegova je umjetnička narav više lirska nego dramatska. Kod njega nema unutarnjih borbi kakve proživljuje Morales.

Tomás Luis da Victoria (ili Vittoria, između 1548. i 1550—1611) proveo je više godina u Italiji kao pjevač, orguljaš i zborovođa. Od 1586. živio je u Madridu. Ovaj veliki prijatelj Palestrine nije nikad napisao nijedne svjetovne kompozicije. Njegov strogi duh, sasvim zadojen mističnim idealima, gledao je u muzici, kako je sam govorio, samo posrednika za uzdizanje k božanstvu i razmatranje o natprirodnim stvarima. Snažni talent da Victorije unosio je u tumačenje liturgijskih i biblijskih odlomaka mnogo patetičnosti i ekspresivnosti. On se podaje ekstazi i često na potresan način doživljuje sadržajnost teksta, o čemu možda najuvjerljivije svjedoče njegove pasije. Djela ovog umjetnika pripadaju inače uobičajenim formama mise, moteta, psalma, himne itd. Kad bismo htjeli naći među ondašnjim španjolskim predstavnicima likovnih umjetnosti stvaralačku narav srodnu da Victoriji, morali bismo izabrati velikog El Greca, koji na sličan način, s drukčijim sredstvima, oblikuje osjećaje izrasle iz zanosne mistike.

Odlomak iz čuvenog moteta da Victorije *Tenebrae factae sunt* osvijetlit će duboku majstorovu umjetnost:





INSTRUMENTALNA MUZIKA

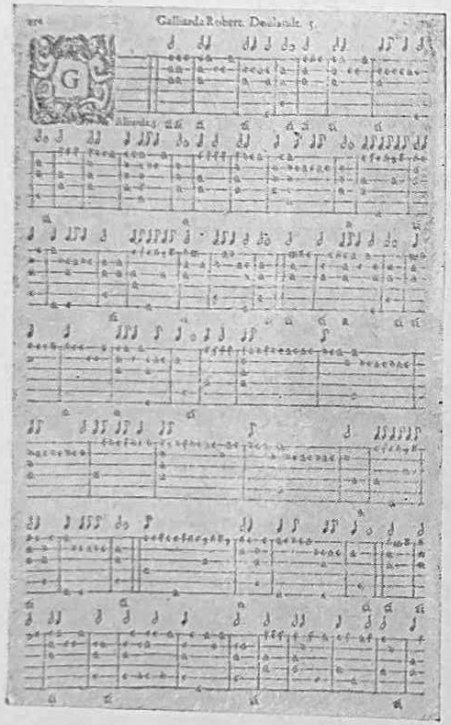
Uvod. U srcu muzičke renesanse zbile su se krupne promjene na polju instrumentalne muzike. Šesnaesto stoljeće postaje razdoblje u kojemu instrumentalna muzika stječe konačno samostalnost i odvaja se od vokalne, da započne nov, značajan život. Ona će surađivati i dalje s vokalnom muzikom, osobito u novim formama scenske i duhovne muzike koja će se pojaviti na pragu baroka (opera, oratorij), ali će i sama oblikovati svoje forme i svoju sadržajnost. Štaviše, baš će ta samostalnost i specifičnost instrumentalne muzike omogućiti da, u savezu s vokalnim elementima, dođe do tješnjeg, intimnijeg kontakta između tona i riječi. Instrumentalna će muzika mnogo pridonositi stvaranju općeg ugođaja koji sugerira tekst, te će dopunjati i prelaziti domet riječi.

No u XVI st. ne susrećemo odmah pobjedu samostalnosti instrumentalne muzike. Još uvijek se u to vrijeme nailazi na kompozicije pisane »za pjevanje ili sviranje«, a na čisto instrumentalnim djelima često stoji u podnaslovu: »za svaku vrstu instrumenata«. I jedna i druga uputa govori o glavnim zaprekama koje su stajale na putu osamostaljivanju instrumentalne muzike, a te su bile u prvom redu nedostajanje jasno povučene granice između vokalne i instrumentalne muzike i nedostajanje granice između izražajnosti pojedinih instrumenata. Međutim, dug zajednički život glasova i instrumenata nije mogao ostati bez međusobnog utjecaja. Stoljetni polifoni način oblikovanja vokalne muzike ostavio je dubok trag u razvoju instrumentalne muzike, koja je polifoniju zadržala kao jedno od stalnih sredstava umjetničkog izraza. S druge strane, vokalna će muzika od instrumentalne poprimiti principe čisto instrumentalnog koncipiranja, koje će često uvjetovati i obrise melodije i njeno razrađivanje.

Bacimo li opći pogled na forme koje se javljaju u instrumentalnoj muzici XVI st., a po kojima ona i stječe pravo na nezavisan život, lako je uočiti da su te forme trovrsne. To su u prvom redu potpuno izvorni oblici, koji redovito nose izrazito ritmički karakter i predstavljaju po koji od ondašnjih plesova (neke smo već i u prethodnom poglavlju spomenuli). Zatim susrećemo oblike koji očito potječu od vokalnih te su obilježeni jačom ili umjerenijom primjenom polifonih elemenata. To su ricercar, canzona, fantazija. Napo-

sljetku, u treću skupinu treba uvrstiti oblike koji se temelje na načelima varijacije, ornamentiranja i improviziranja. Takvi su tokata, capriccio, preludij.

Nezavisnost instrumentalne muzike bila je u toku XVI st. naglašena simbolički i stvarno s još jednom njenom tekovinom: posebnom notacijom, poznatom pod nazivom *tabulatura* (tal. intavolatura). Tabulatura je služila za zapisivanje djela namijenjenih prvenstveno lutnji i orguljama.[42] Ali taj sistem notacije nije bio jedinstven; pojedine zemlje izgradile su svaka svoj sistem tabulature, osobito za lutnju. No u suštini temeljni principi bili su im srodni. Notacija tabulature za lutnju sastojala se u tome što se na papiru povlačilo onoliko crta koliko je na instrumentu bilo žica; na tim su se crtama označivala mjesta koja je trebalo pritisnuti prstima, i to arapskim brojkama (u talijanskoj tabulaturi za lutnju) ili slovima (u francuskoj tabulaturi). Talijansku tabulaturu čitalo se odozdo gore, a francusku obrnutim smjerom. U njemačkoj tabulaturi za orgulje upotrebljavala su se velika slova, brojke i određeni muzički znaci. U prvim talijanskim tabulaturama (Venecija, Petrucci, 1507) upotrebljavaju se već tinci za odjeljivanje taktova, dotad nepoznati u vokalnoj muzici.



Francuska tabulatura za lutnju

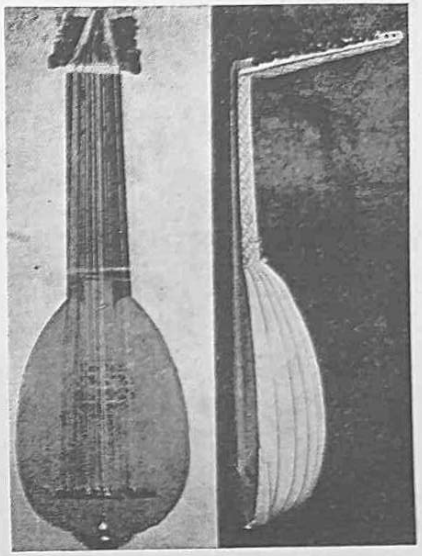
Instrumentalnu muziku u XVI st. predstavljaju prvenstveno djela za lutnju, orgulje i čembalo. U njima se očituje sva samostalnost, koju je instrumentalna muzika dotada postigla. Što se tiče muzike manjih i većih instrumentalnih sastava, ona još ne pokazuje individualnih crta i pridržava se repertoara lutnje, odnosno orgulja.

Muzika za lutnju. Lutnja (lauta, u staroj dubrovačkoj književnosti leut) tipičan je instrument renesanse. Za nju su pisana prva samostalna instrumentalna djela uopće. Ona je bila neobično proširena u svim socijalnim slojevima. Mogla se čuti u domovima građana, na ulici, na izletima, u salonima, akademijama i feudalnim dvorovima. Došavši preko Arapa u Španjolsku, ona je preplavila evropske zemlje i postala najomiljenijim instrumentom Španjolske, Italije, Francuske, Njemačke, Poljske, Mađarske i drugih krajeva. Lutnja je služila za pratnju plesa, za solističke nastupe koji su ponekad poprimali koncertantni karakter, ali i za pratnju pjevača. To je instrument koji se najčešće pojavljuje na slikama tih vremena.

U XVI st. bila je najraširenija lutnja sa šest žica. Kasnije se broj žica povećavao. Ugodba nije bila posvuda jednaka te je varirala prema pojedinim krajevima.

[42] Bilo je, iako rijetko, tabulatura i za gudačke instrumente.

Iako su se na lutnji mogle izvoditi i kompozicije umjerene polifonije, muziku za taj instrument najuspješnije predstavljaju bezbrojni plesovi i obradbe poznatih i popularnih pjesama. Njihova homofonost, izrazita akordijska pozadina, naglašena melodika, uz primjenu ukusnih prolaznih tonova, podaju muzici za lutnju svježinu koja oštro i sretno kontrastira s ondašnjom vokalnom polifonijom svjetovnog i duhovnog tipa. Štaviše, tendencije prema monodiji, koje se u toku XVI st., osobito u njegovoj drugoj polovici, sve jasnije zamjećuju, naći će u lutnji svog značajnog pomagača, naročito u djelima za solo-glas i pratnju lutnje, nastalim transkripcijom višeglasnih vokalnih kompozicija.



Lutnja

Brojni sačuvani zbornici kompozicija za lutnju puni su plesova kojima djelomično znamo ime iz prošlog poglavlja (passamezzo, saltarello, padovana ili pavana, galliarda, branle, tordion, allemande). Takvi nam zbornici otkrivaju i imena mnogih kompozitora muzike za lutnju, koji su redovito bili i glasoviti umjetnici na svom instrumentu.

Među tim kompozitorima popularni su bili: u Italiji Francesco da Milano (rođ. oko 1490), čijih sedam svezaka tabulatura odaje bogatu maštu i invencioznost, osobito u fantazijama, koje su služile za uzore mnogim majstorima u Italiji i izvan nje; Alberto da Mantova, Antonio Rotta, Francesco Spinaccino, Marc Antonio del Pifaro, Vincenzo Galilei, otac čuvenog fizičara (oko 1520—1591), Antonio Terzi, Simone Molinaro. U Španjolskoj su velik ugled stekli vihuelisti Luis Milan (oko 1500—poslije 1561), Miguel de Fuenllana (rođ. oko 1500), Esteban Daza, Alfonso Mudarra. Najveći majstori lutnje koje je dala Francuska, Denis Gaultier i Gallot, djeluju u XVII st. U ostalim krajevima Evrope ističu se na tom području u to vrijeme Arnold Schlick (oko 1455—oko 1525), braća Hans (1508. ili 1509—1563) i Melchior (1507—1590) Neusiedler iz Njemačke, Albert Dlugoray (oko 1550—oko 1603) i Valentin Bakfark (1507—1576) iz Poljske te John Dowland i Thomas Morley iz Engleske.

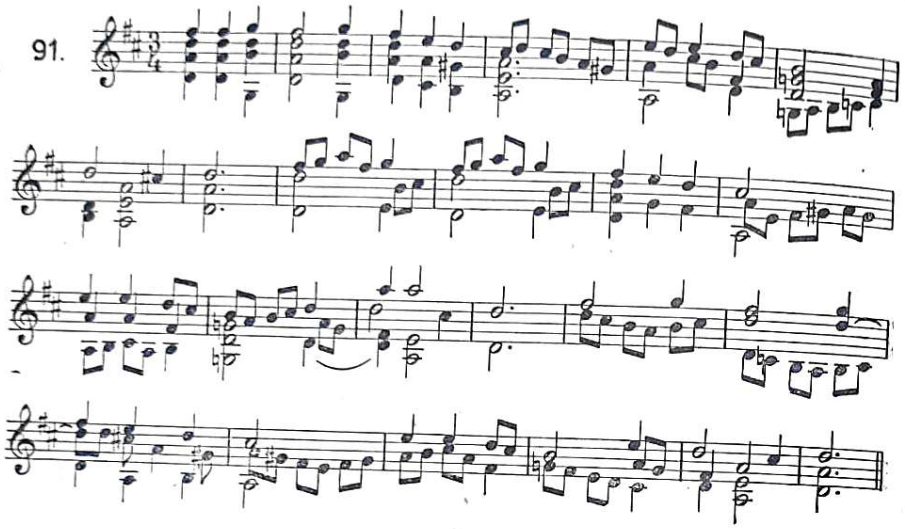
Na lutnji se postepeno počeo razvijati i onaj način specifično instrumentalnog izražavanja koji će se iskristalizirati u obliku varijacije i proširiti u sve ogranke instrumentalne muzike i sve instrumente. Još u tom stoljeću engleski će virginalisti snažno podići varijaciju na princip umjetničkog stvaranja u području čembala.

Lutnja će, najzad, poslužiti i za razvijanje smisla za improvizaciju, koji će sa svoje strane također unaprijediti specifičan razvoj instrumenta. Improvizacija će važnu ulogu odigrati i na području ostalih najznačajnijih instrumenata XVI st., orgulja i čembala.

Da bismo prikazali mogućnosti oblikovanja muzičkog djela na lutnji i osvijetlili obilježja plesne i polifone muzike i obrađivanje pjesama za taj

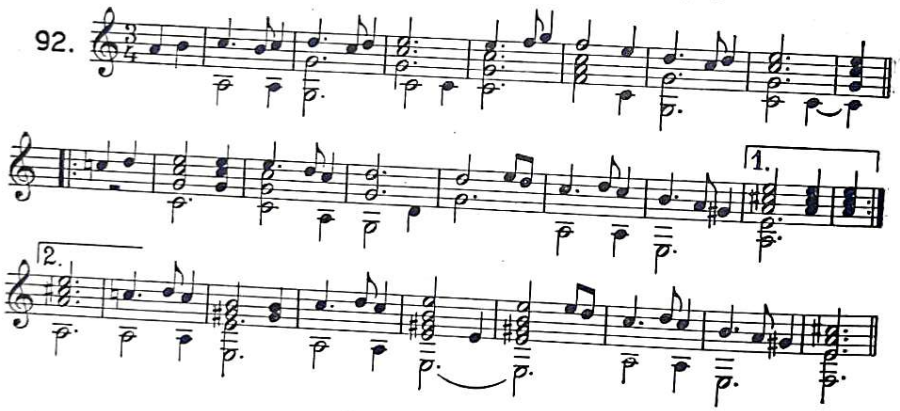
instrument, poslužit ćemo se s tri primjera. Prvi je jedna pavana spomenutog španjolskog majstora Luisa Milana (1536):

91.



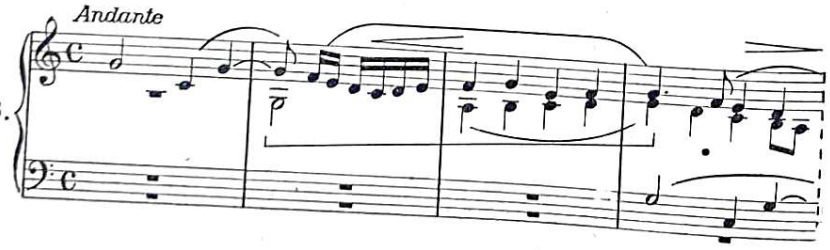
U drugom donosimo obradbu nekad popularnog napjeva *Spagnoletta:*

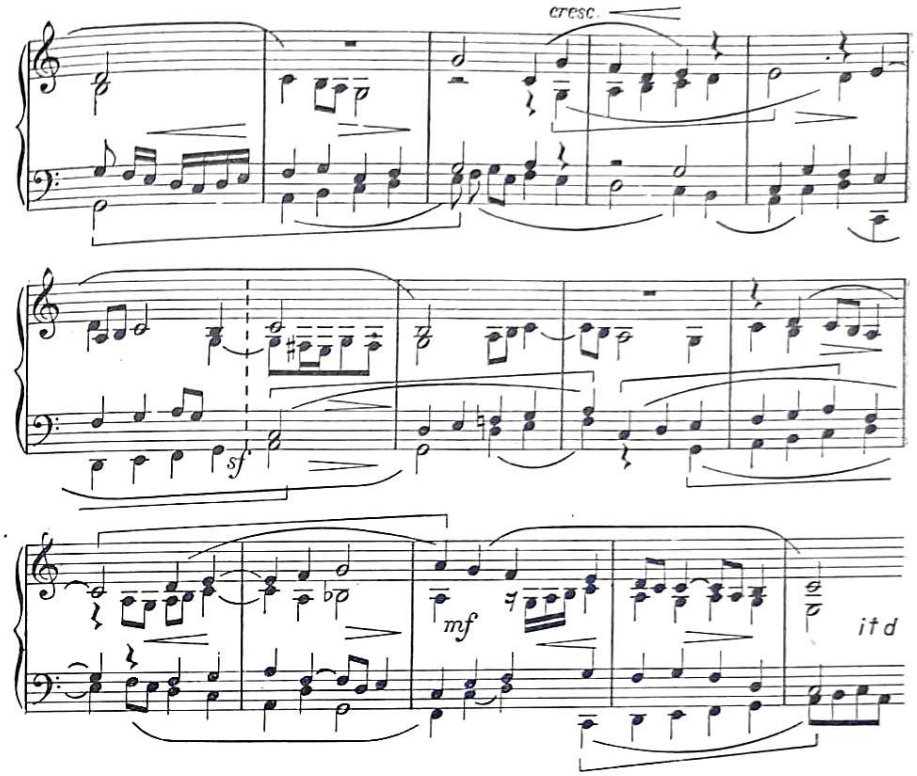
92.



Najzad, jedna fantazija Miguela de Fuenllana (1554) pokazat će kako je lutnja bila dostupna i polifonom oblikovanju. Fantazija je izgrađena na uzlaznom ljestvičnom heksakordalnom obrascu, tipa *c-d-e-f-g-a* (u primjeru 93. je taj obrazac obilježen kod svakog nastupa).

93.





Muzika za instrumente s tipkama. U toku XVI st. snažno se razvija i muzika za instrumente s tipkama. Među njima susrećemo orgulje, pa klavičembalo i klavikord, preteče današnjeg klavira. Pokušaji spajanja tipke i žice — na tome se temelji proizvodnja zvuka obaju posljednjih instrumenata — zamjećuje se već u XIV st. Ali postepeno njihovo usavršavanje omogućuje im tek u XVI st. da privuku jači interes ljubitelja muzike i da u slijedećem stoljeću iznesu čak i pobjedu nad lutnjom, koju će naposljetku i istisnuti iz muzičke prakse.

Međutim, pravi razvoj muzike za klavičembalo i klavikord uslijedit će tek u prijelazu na XVII st. U XVI st. jedino će engleski virginalisti jače naglasiti i iskoristiti specifičnost klavičembala. Mnogo znatniju samostalnost postižu u to vrijeme orgulje; kompozitori pišu prvenstveno za orgulje, a ta se muzika, u granicama mogućnosti, automatski izvodi i na klavičembalu (odnosno klavikordu). Iako je samostalnost muzičkog instrumentalnog jezika tada djelomično osvojena, još nema pune diferenciranosti između tih instrumenata, koji, osim tipaka, nemaju mnogo srodnih elemenata ni u mehanizmu, ni u boji zvuka, ni u efektima i izražajnosti koja se na njima dade postići.

Zaustavimo se začas na klavičembalu i klavikordu. Među njima je bilo razlike i u obliku, i u boji i trajanju zvuka, i u načinu njegova nastajanja. Klavičembalo je bio veći. Na njemu su se zvukovi proizvodili na taj način što bi trzalice (badrljice, ponajčešće iz gavranova pera), pričvršćene posebnim mehanizmom na stražnjem dijelu tipke, zatrzale žicu. Tako izazvani tonovi, prilično prodorni, srebrnasti, nisu

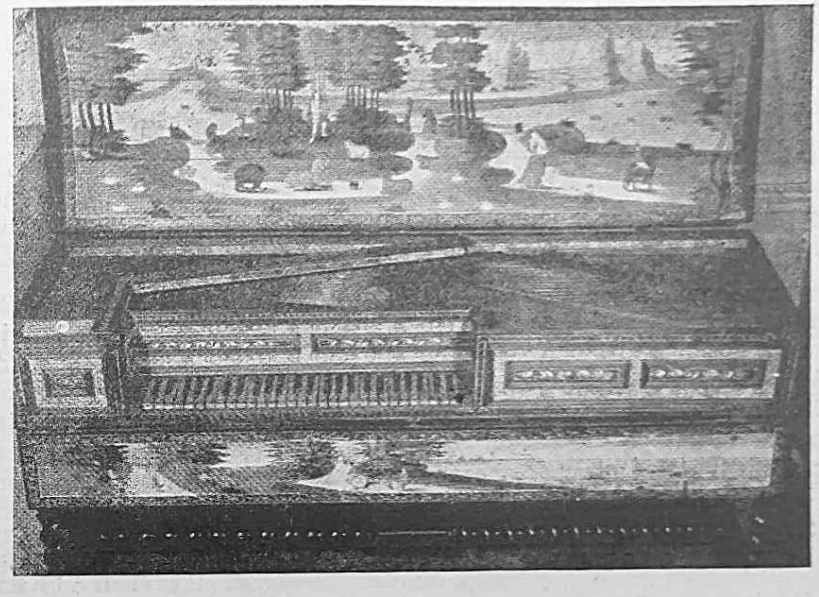
dugo trajali, niti su mogli postepeno mijenjati jačinu. Te su okolnosti izazvale niz pokušaja da se doskoči tim nedostacima. Tako su klavičembali u kasnijem periodu svog razvitka imali posebne naprave koje su omogućivale da s pojedinim tonom zazvuči i njegova gornja i donja oktava, što je pridonosilo jačanju zvuka. Klavičembalo je također mogao imati i više manuala, pa čak i pedal.

Čembalo

Klavikord je bio manji i starijeg je podrijetla; imao je oblik prenosive četverokutne škrinjice (tek u XVIII st. redovito je dobivao i noge), a žice su bile položene usporedo s klavijaturom. Njegova se mehanika razlikovala od klavičembalove: na stražnjem dijelu tipke nalazila se okomita mjedena pločica (tzv. tangenta) koja bi se kod pritiska na tipku podigla i udarila žicu. Tako su nastajali nježni zvukovi koji su postizavali i izvjesnu izražajnost: mogli su biti jači ili slabiji, prema snazi pritiska koji je tangenta vršila na žicu. Ta se izražajnost naglašavala time što bi prst na tipki podrhtavao, tremolirao (tzv. vibrato) i omogućivao tangenti da dulje vremena ostane u vezi sa žicom. Dugo vremena na klavikordu je bilo manje žica nego tipaka. Jedna žica mogla je proizvesti i do pet tonova, i to zato što bi udar tangente u stvari dijelio žicu na dva dijela. Pri tome se čuo samo ton što ga je proizvodio dio žice desno od tangente. Drugi dio žice bio je izoliran posebnim prigušivačem. To je tzv. *vezani* klavikord. Na *slobodnom* klavikordu, koji se počeo konstruirati tek u početku XVIII st., broj tipaka odgovarao je broju žica.

Dok je klavikord u raznim krajevima zadržavao isti naziv, klavičembalo ga je mijenjao. Jedan stariji, manji oblik klavičembala, u formi prenosive kutije, zvao se spinet (tal. spinetta, njem. Spinett, franc. épinette). Često se smatra da taj naziv potječe od glasovitog graditelja instrumenata u Veneciji G. Spinettija (ili Spinettusa), koji da je, navodno, spinet pronašao, ali to nije točno, jer se spinet susreće mnogo prije no što je spomenuti graditelj započeo svoju djelatnost. Mnogo je vjerojatnije da taj naziv potječe od »spina« (tal. trn), i da se time htjelo slikovito ukazati na

badrljicu kojom su se proizvodili zvukovi. U Engleskoj su spinet nazivali virginal (vjerojatno od virga = štapić, ali po svoj prilici ne od virgo = djevica; neki su, naime, tumačili da je virginal dobio svoje ime otuda što je kraljica Elizabeta rado svirala na tom instrumentu; Elizabeta je bila neudata, dakle virgo). Klavičembalo su u Italiji nazivali i gravičembalo, gravečembalo ili, kraće, čembalo (taj je naziv i najpopularniji). U Njemačkoj su ga zvali Klavizymbel, u Francuskoj clavecin, u Engleskoj harpsichord.

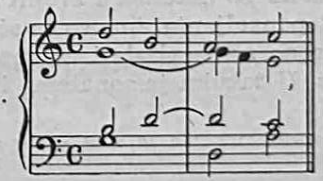


Virginal

Kakve su bile forme u kojima su majstori XVI st. pisali za instrumente s tipkama? Tu se moramo najprije osvrnuti na muziku za orgulje, koja je u mnogo čemu bila istovetna s muzikom za čembalo, odnosno klavikord.

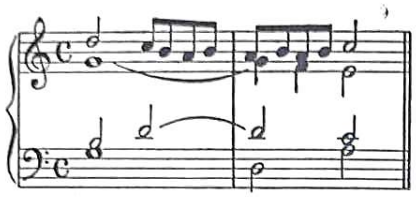
Muzika za orgulje se u to doba, kako rekosmo, prilično samostalno razvija. Tu samostalnost susrećemo donekle već u prvim sačuvanim spomenicima orguljske muzike, u koje spada glasoviti *Fundamentum organisandi* (1452) slijepog nürnberškog orguljaša i lautista Conrada Paumanna (1409–1473), koji je kasnije bio orguljaš na dvoru Alberta III u Münchenu. U tom priručniku komponiranja za orgulje iznose se principi muzičke teorije i ortografije te instrumentalne kontrapunktike; u trećem dijelu nalaze se preludiji, figuralni korali i nekoliko kompozicija drugih autora. Već se tu susreće ono za njemačke orguljaše karakteristično umijeće *koloriranja*, koje je prenosilo na instrumentalno područje uvriježenu vokalnu praksu, prema kojoj su pjevači, na bazi improvizacije, mijenjali ponekad melodijsku liniju, ukrašavajući je ornamentiranjem. Slijedeći stavak:

94.



mogao se na orguljama ovako kolorirati:

95.



U spomenutom Paumannovom djelu ima i orguljskih obradbi pjesama koje se nalaze i u poznatom nam zborniku *Lochheimer Liederbuch.*

Poslije Paumannova zbornika javljaju se i mnogi drugi. Orguljska umjetnost razvija se podjednako u Španjolskoj, Njemačkoj, Italiji i Francuskoj. Oblikuju se naročito postupci u vezi s tehnikom orguljanja, s ukrašivanjem melodije, izvođenjem pasaža, polifonim improviziranjem.

U postepenom napuštanju isključivog obrađivanja vokalnih odlomaka na orguljama prvi značajniji koraci k samostalnijoj orguljskoj umjetnosti vrše se u Španjolskoj. Njezin najistaknutiji orguljaš i čembalist slijepi Antonio de Cabezon (oko 1500—1566) piše, osim obradbi mnogih polifonih vokalnih kompozicija (Josquinovih moteta) i tzv. *tientos*, srodne talijanskim ricercarima; to su polifone kompozicije s kontrastnim, pokretnim srednjim dijelom. Poseban život unosi Cabezon u takva djela ukusnom primjenom kromatike i originalnim ritmičkim efektima.

U Njemačkoj se Paumannovu imenu pridružuje čitav niz vrijednih orguljaša, među kojima je najistaknutiji bio već spomenuti Paul Hofhaimer, orguljaš crkve sv. Stjepana u Beču i Maksimilijanova dvora i ugledan pedagog.

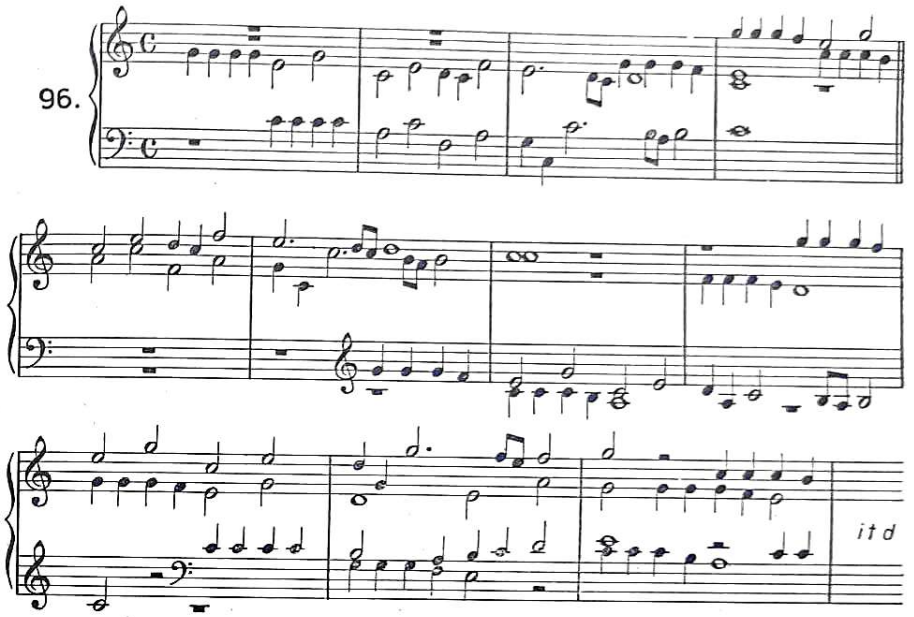
Talijanska orguljaška škola razvila se nešto kasnije od španjolske i njemačke. Među formama tadašnjih kompozicija talijanskih majstora za orgulje (koje su se često izvodile i na čembalu) neke imaju izrazito polifonički karaktere, tako *ricercar*[43], *canzona, fantazija* među kojima je bilo i mnogo srodnosti. Takvi oblici još uvijek prenose u stvari vokalni polifoni stil na orgulje (to osobito važi za canzonu), iako, naročito ricercar, razvija i specifične instrumentalne crte. Ricercar je mogao biti monotematski (tzv. sopra un soggetto) i politematski. U prvom slučaju iznosila se na osnovi imitiranja i variranja samo jedna tema; u drugom blio ih je više pa je takav ricercar imao onoliko odsjeka koliko je bilo tema; svaki se odsjek sastojao iz kratke ekspozicije teme u imitaciji. Ponekad se (osobito u ricercarima G. Gabrielija) tematsko jedinstvo postizavalo na taj način što su sporedne teme tvorile međuigre, nakon kojih se glavna tema ponovo javljala. Nije teško uvidjeti da se u takvu raspoređivanju tematske građe pripremao put razvoju fuge. Canzona se razlikovala od ricercara ne samo po karakteru svojih tema, u kojima je istaknutu ulogu igralo uzastopno ponavljanje tonova, već i kontrastima polifonih i homofonih odsjeka. Canzone su se pisale i za komorne sastave, često pod nazivom *sinfonia* ili *sonata.* U takvim je sonatama izvor tipično barokne sonate.

[43] *Ricercar* (nazvan i capriccio) dobio je svoj naziv vjerojatno po tome što se već u imenu te forme htjelo naglasiti da kompozitor traži (tal. ricerca) razne načine koji će mu omogućiti da temu prikaže u različitu ruhu.

Nasuprot tim formama, obilježenima strogošću polifonog tkiva, stoje oblici *tokate* i *preludija.* Oni se razvijaju iz slobodnog preludiranja na instrumentu i već po tome odaju specifično instrumentalne crte. Njihov improvizacijski karakter ogleda se u briljantnosti pasaža i motoričnosti ritmike.

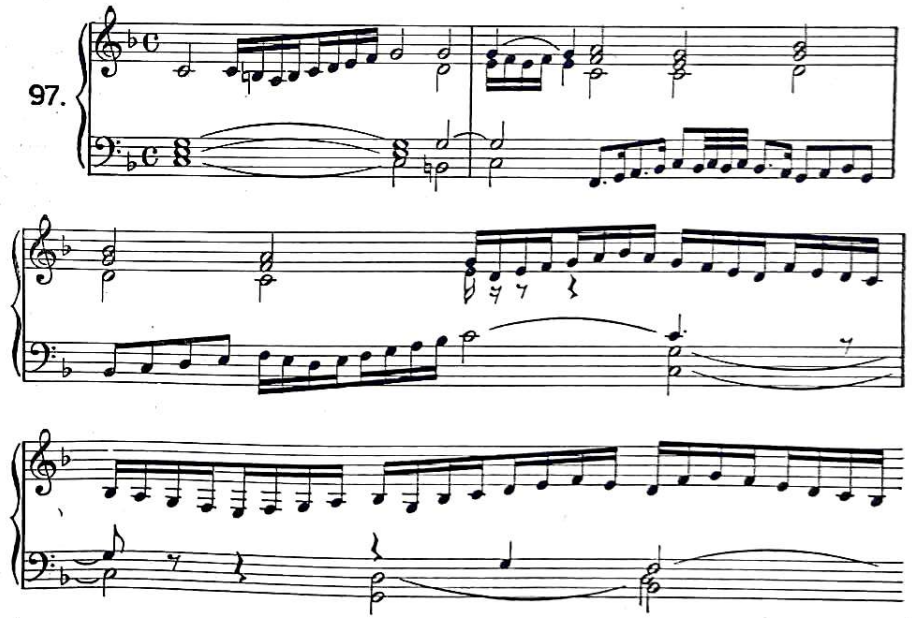
Obje skupine — polifoničku i improvizacijsku — prikazat ćemo s dva primjera. Prvi je odlomak ricercara A. Gabrielija (transkr. G. Benvenuti):

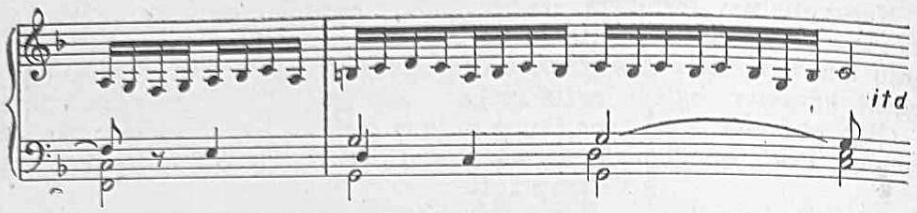
96.



Drugi primjer uzet je iz jedne tokate Cl. Merula:

97.





U Italiji su se posebno istakli čuveni venecijanski majstori, poznati A. Willaert, oba Gabrielija, pa Marco Antonio Cavazzoni, sin mu Gerolamo (rođen oko 1522), Annibale Padovano (1527—1575), koji je među prvima pisao instrumentalne ricercare i usavršio tokatu, Florentio Maschera (oko 1540 — oko 1584), pa Claudio Merulo (1533—1604) i drugi. Veoma je značajan Merulo koji je uz djela za orgulje ostavio i madrigale i crkvene radove (mise, motete i dr.). Njegove tokate, ricercari i canzone za orgulje idu u red najstarijih primjera samostalnog instrumentalnog stila. Merulo je dalje obogaćivao strukturu tokate koja s njime dosiže vrhunac u XVI st. Kod njega je tokata redovito trodijelna: između početnog i završnog improvizacijskog odsjeka nalazi se ricercaru srodan polifoni stavak. I tokate i druge kompozicije za orgulje ovog umjetnika obiluju ukrasima i ornamentiranjem. Merulo se bavio i gradnjom orgulja. No još prije Willaerta djelovali su u Veneciji brojni orguljaši (među njima Francesco d'Ana), koji su, kao i njihovi nasljednici, svirkom na orguljama pridonosili sjaju i raskoši crkvenih obreda.

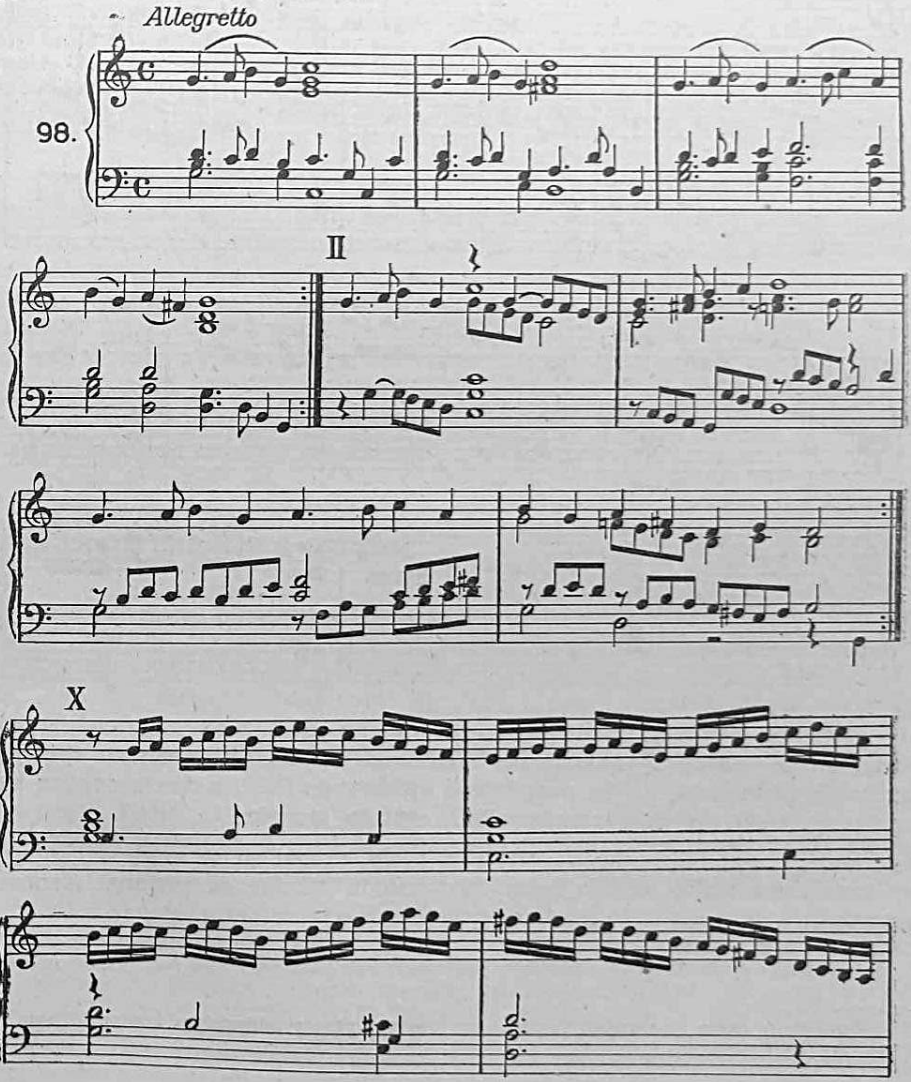
Naslovna strana zbirke kompozicija za virginal *Parthenia*

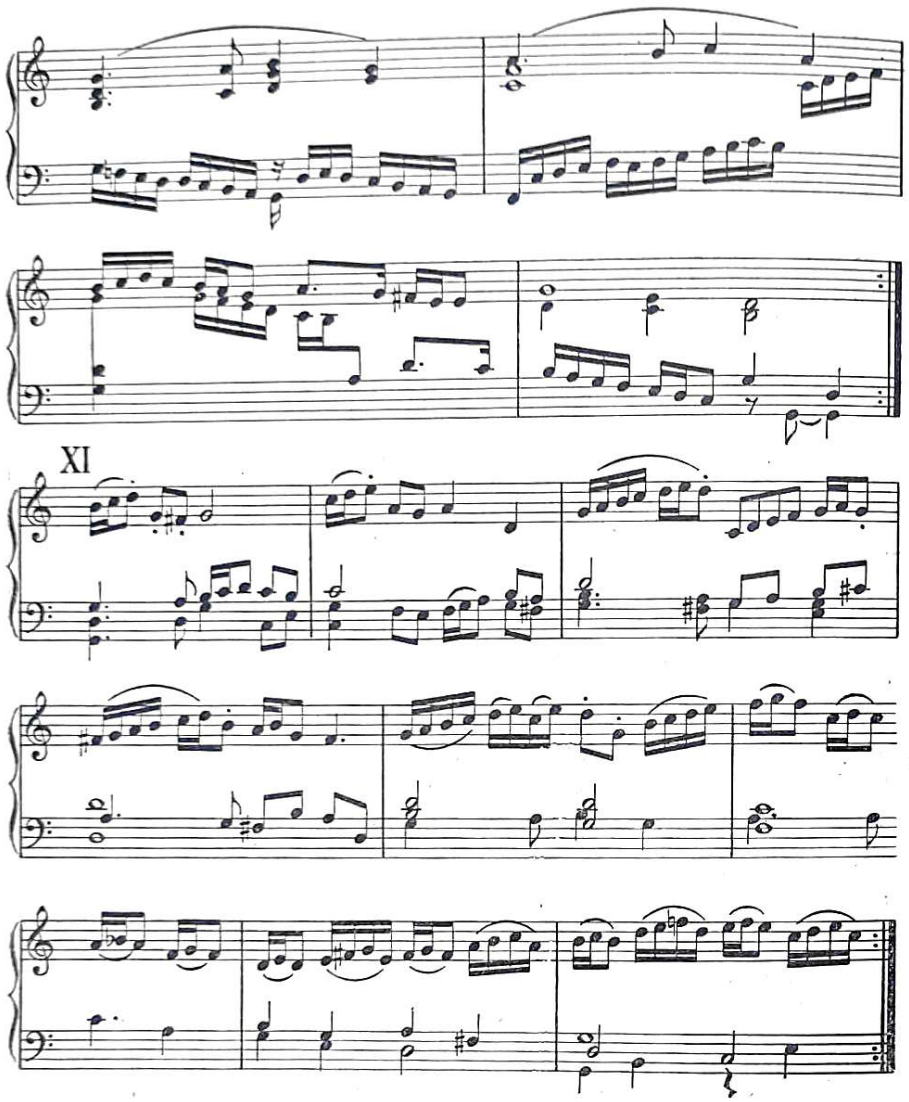
Od posebnog je značenja razvoj instrumentalne muzike u Engleskoj. Mnogi od umjetnika koje smo prikazali u prethodnom odsjeku predano su se bavili i instrumentalnom muzikom. Kako znamo, ponajviše su je pisali za virginal, lutnju i sastav viola. Iz toga vremena svakako je najznačajnija muzika za virginal. Brojni sačuvani zbornici muzičkih djela za taj instrument omogućuju ne samo pregled kompozitora koji su se bavili tom vrstom instrumentalne muzike već pružaju i uvid u obilježja njihovih djela. Najčuveniji su takvi zbornici *Parthenia* (1611), prva tiskana zbirka djela za virginal, i rukopisni *Fitzwilliam Virginal Book* (oko 1625), s oko 300 kompozicija.

Djelatnost engleskih virginalista obogatila je instrumentalnu muziku vrlo značajnim novim elementom: varijacijom, koja je znatno unaprijedila specifične izražajne mogućnosti instrumenta, oslobodila ga podređenosti vokalnom slogu i omogućila iživljavanje umjetnikova stvaralaštva u igri mašte. Virginalisti su se služili značajnim tehničkim i stilističkim sredstvima (arpeggi, skokovi, ljestvični prijelazi), koja su ušla u sklop izražajnih tehničkih postupaka na čembalu i modernom klaviru. Za teme svojih varijacija uzimali su engleski majstori često pučke napjeve i plesove. Redovito su se služili ornamentikom, ali su nastojali i da na karakterističan način mijenjaju ugođaj

pojedinih varijacija. Susreću se i primjeri programne koncepcije sa zanimljivim pojedinostima. Virginalisti katkada oponašaju u varijacijama zvonjavu, oluju i, osobito, lovačke prizore. Varijacije J. Bulla *The King Hunting Jigg* značajne su u tom pogledu. Sama je tema srodna signalima lovačkih rogova, a pojedine varijacije iznose tipične lovačke ugođaje. Kao dalja karakteristika virginalističkih varijacija opaža se i nastojanje da se čitav tok djela usmjeri putem neprekidnog dinamičkog porasta.

Na području muzike za virginal najviše su se istakla tri već poznata nam imena: Byrd, Bull i Gibbons. William Byrd se u svojim kompozicijama za virginal odlikuje lirskim crtama i patetičnošću. U njegovim preludijima primjećuje se utjecaj vokalne polifonije, dok mu se plesovi i varijacije ističu dražešću i slobodom pokreta. Njegovu umjetnost, a donekle i opća nastojanja virginalista u stvaranju varijacionog stila, prikazat će nekoliko varijacija na napjev *John, dođi i poljubi me:*





John Bull je u svojim *fantazijama*[44] očitovao izrazite sklonosti za razvijanje virtuoskih elemenata, a i za programno opisivanje. Gibbons se u svojim kompozicijama služi oblicima ranobaroknih suitnih stavaka.

Pišući, poput Gibbonsa, za ansambl viola, mnogi su se engleski kompozitori toga doba služili uobičajenim formama iz muzike za virginal (fantazije, plesovi).

[44] Fantazije (koje su nazivali Fancy) nisu bile istovetne s talijanskim kompozicijama istog imena, jer su sadržavale i elemente ricercara, canzone i tokate.

Englezi su imali i dobre lautiste i kompozitore za lutnju; među njima prednjače spomenuti John Dowland i Thomas Morley.

Tko bi jednim pogledom obuhvatio cjelokupnu instrumentalnu muziku XVI st., opazio bi da uz lutnju, orgulje i čembalo postoji čitav niz drugih instrumenata. Neki će od njih nešto kasnije doživjeti doba svoga sjaja, dok će drugi čekati da ulaskom u sklop orkestra novih vremena nađu svoju pravu ulogu.

U drugoj polovini stoljeća sve se više važnosti pridaje gudačkim instrumentima među kojima su na prvom mjestu viole, s podvrstama viola da braccio i viola da gamba (prva se pri sviranju držala poput violine, a druga poput violončela). Upotrebljavale su se i violine.

Među duhačkim instrumentima bilo je takvih koji su već odavna zaboravljeni, npr. kornet, serpent, zink; od drugih i danas su u upotrebi pozauna, fagot i flauta, od koje su postojale podvrste »okomita« i »vodoravna« flauta (flûte à bec, flûte traversière).

Bilo je tada i instrumentalnih skupina koje su zajednički nastupale na koncertnim priredbama. U takvim skupinama, koje još ne možemo zvati orkestrima, instrumentalisti su bili muškarci, ali i žene. Štaviše, ženskim su sastavima žene i ravnale. Govoreći o instrumentima koji su se u tim skupinama upotrebljavali, suvremenik Ercole Bottrigari navodi da su tu redovito bili: jedan veliki čembalo i jedan veliki spinet, tri lutnje različita oblika, brojne viole, mnoge trublje, dva korneta, dva ribekina, nekoliko flauta, harfa i lira.

Iz svega što smo u tom prikazu instrumentalne muzike XVI st. iznijeli lako je zaključiti da su i instrumenti, odnosno tempo njihova razvoja, utjecali na razvoj muzičkih oblika; manuali i pedal orgulja potpomogli su prenošenju polifonog koncipiranja s vokalne muzike u instrumentalnu, gdje je polifonija nastavila živjeti u skladu s posebnim obilježjima instrumenta; tehnika lutnje pridonijela je svoj udio pojavi monodije, a osobito izražajne mogućnosti čembala pogodovale su razvijanju variranja i ornamentiranja.

S obzirom na tu značajnu činjenicu s pravom je rečeno da historija muzike nije samo historija kompozitora i njihova odnosa prema društvenoj sredini u kojoj su stvarali već donekle i historija instrumenata.

RAZVOJ MUZIČKE TEORIJE POTKRAJ XV i XVI STOLJEĆA

U tom razdoblju napredak muzičke umjetnosti uvjetovao je i napredak muzičke teorije. Mnogi učenjaci različitih narodnosti pokušavaju postaviti teorijsku osnovu pojavama koje su sve više ulazile u muzičku praksu. Pri tome, kao što redovito biva, svi teoretičari nisu s podjednakom lakoćom mogli slijediti, usvajati i objašnjavati nove elemente muzičke tehnike; bilo ih je koji su im prilazili s mnogo opreza ili čak i s neprijateljstvom, dok su se drugi odmah svrstali u redove naprednih učenjaka, razumjevši da je jalov posao kočiti prirodan razvitak stvaralačkog procesa.

Muzičkih učenjaka u XVI st. ima mnogo. Sve ne možemo ovdje spominjati, a svi i nisu od značenja. Zadržat ćemo se stoga samo kod najčuvenijih.

Johannes Tinctoris (oko 1435. ili 1445—1511), Flamanac, koji je djelovao još u XV st., ostavio je najstariji poznati štampani muzički leksikon, u stvari tumač muzičkih pojmova, pod nazivom *Terminorum musicae diffinitorium* (oko 1475). Iz njega doznajemo za tačan smisao mnogih ondašnjih pojmova, od kojih su neki kasnije dobili drugo značenje. Ovaj znameniti učenjak, koji je više godina proboravio u Italiji i u Napulju osnovao prvu muzičku školu, daje u svojim brojnim raspravama uvid u cjelokupnu muzičku teoriju svoga vremena i cijele renesanse.

Čovjek svog doba, Tinctoris preporučuje mladim kontrapunktičarima temeljito proučavanje djela nizozemskih velikana, polazeći u svojim zasadama isključivo od muzičke prakse, a ne od preživjelih teoretskih postavaka. *Liber de natura tonorum, Liber de arte contrapuncti, De inventione et usu musicae* naslovi su samo nekih od 12 značajnih rasprava ovog učenjaka, koji je bio aktivan i kao kompozitor (mise, moteti, popijevke).

Suvremenik Tinctorisa bio je Talijan Franchino Gafori (Gaffurio, 1451—1522), paleograf, kompozitor i muzički teoretičar. Najznačajnije mu je djelo *Practica musicae* (1496). Iako je Gafori dugo pristajao uz staru doktrinu Boecijeva tipa (za nju su terce i seksta još uvijek disonance), on je imao i naprednijih ideja. Zagovarao je čak i uvođenje tempiranja i naslućivao pojam harmonije u nizanju akorda, udaljujući se od uobičajenog shvaćanja, koje je pod izrazom »harmonije« podrazumijevao intervale, dakle vodoravno, linearno muzičko zbivanje. Komponirao je mise i motete.

U Italiji je djelovao i Španjolac Bartolome Ramos (Ramis) de Pareja (oko 1440—poslije 1491). Njegova rasprava *Musica practica* (1482) izazvala je žučne polemike između njega i njegovih pristaša s jedne, i izvjesnog broja konzervativaca s druge strane. Pareja je napadao sustav Guidove solmizacije i teoriju mutacije i zagovarao napuštanje heksakorda u korist ljestvice od osam tonova, u kojoj bi svaki ton imao svoj naziv (u tu je svrhu predlagao primjenu slogova latinske rečenice: »Psallitur per voces istas«). On je također smatrao potrebnim uvođenje temperiranja te je dopuštao upotrebu omraženog tritonusa *(fa-si)*, ustanovio je ispravne akustičke odnose među tonovima velike i male terce i teoretski opravdao definiciju trozvuka, čime je omogućio razvoj Zarlinove teorije. Sve to, toliko novo, revolucionarno, nije moglo a da ne izazove oštre prosvjede, u kojima je predvodio pitagorejac Burzio; njemu se pridružio i spomenuti teoretičar Gafori, dok je Pareju branio njegov učenik Talijan Giovanni Spataro (oko 1459—1541), kompozitor i autor jedne rasprave na talijanskom jeziku.

U red istaknutih muzičkih učenjaka XVI st. ide i Švicarac Heinrich Loris (1488—1563) iz Glarusa, bolje poznat pod svojim humanističkim imenom Glareanus. Njega smo već prije spomenuli, navodeći da je skupini starocrkvenih tonaliteta dodao još dur i (naturalni) mol. U svom najpoznatijem djelu *Dodecachordon* (1547), koje već nazivom upućuje na obogaćenje dotadašnjeg tonalitetnog sustava, Glareanus je obrazložio uvođenje novih tonaliteta pozivajući se na muzičku praksu, u kojoj su oni već davno postojali. U toj raspravi nalaze se i poglavlja o ljestvicama i razvitku menzuralne muzike i brojni primjeri za komponiranje složenih kanona, uzeti iz djela čuvenih nizozemskih kompozitora.

U svom daljem razvoju muzička je nauka, u tijesnoj vezi s praksom i obilježjima muzičkog stvaranja, sve jasnije otkrivala harmonijske zakone, udarajući temelje harmoniji kao nauci. S druge strane, ona je obrise nove nauke osnivala na sve očitijoj prevlasti dura i mola.

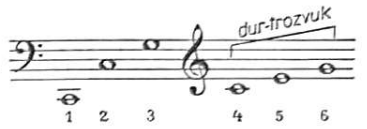
U tom pravcu odvijalo se i djelovanje jednog od najznatnijih muzičkih teoretičara predbaroknih uremena, Zarlina.

Gioseffo Zarlino (1517—1590) proveo je gotovo sav život u Veneciji, gdje je učio kod Willaerta i postao zborovođom crkve sv. Marka. Mnogo je i komponirao, ali se malo njegovih djela sačuvalo. Svoj velik i trajan ugled stekao je teoretskim raspravama (najznačajnije su *Istitutioni harmoniche*, 1558, i njihov komentar *Dimostrationi harmoniche*, 1571).

Sa Zarlinovim teoretskim radom počinje zapravo život moderne nauke o harmoniji, nauke o akordima i zakonima po kojima ih umjetnik upotrebljava. Zarlino je snažno razvio dualističku teoriju dvaju temeljnih polova, kontrastnih po građi i po emocionalnom djelovanju: on je utvrdio da je akord sastavljen od velike terce i čiste kvinte dur-akord, a onaj od male terce i čiste kvinte mol-akord. Zarlino je smatrao durski trozvuk »savršenom

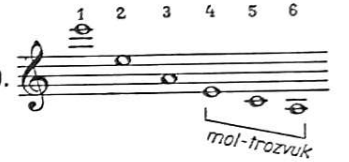
harmonijom«, jer je prirodnim putem izvirao iz temeljnog tona. Ovaj je naprednī učenjak već upoznao jedan dio serije alikvotnih tonova, i to pomoću pokusa na žici koju je dijelio na 2, 3, 4, 5 i 6 dijelova, dobivajući svaki put nov, viši ton. Na taj način 1/2, 1/3, 1/4, 1/5 i 1/6 žice dali su mu ove tonove:

99.



Takav je postupak Zarlino nazivao harmonijskom podjelom. Služeći se tzv. aritmetičkom podjelom, on je dobio niz tonova iz kojih je proistekao mol-trozvuk. Postupak je obrnut nego kod harmonijske podjele; umjesto da žicu krati, on ju je produljivao za 2, 3, 4, 5 i 6 puta, pri čemu je dobivao svaki put dublji ton:

100.



Zarlino je zagovarao i podjelu oktave na 12 jednakih polustepena, što znači da je uviđao i potrebu temperiranja. Ali Zarlino se nije bavio samo harmonijskim problemima. U 3. knjizi svojih *Istitutioni harmoniche* temeljito obrađuje teoriju kontrapunkta, uključujući i dvostruki kontrapunkt. Iako velik teoretičar, Zarlino je uvijek naglašavao da je pravi muzičar samo onaj u koga se teoretska i praktička znanja sretno dopunjuju i usklađuju. Sa svojih etičko-humanističkih pozicija gledao je u muzici sredstvo za oplemenjivanje duha.

Važna pobjeda moderne harmonijske misli, kojoj je Zarlino uspješno udarao temelje, nije, dakako, prošla bez bučnih napadaja reakcionarnih duhova. Među ostalima, venecijanskog je učenjaka napadao i teoretičar i kontrapunktičar G. M. Artusi u svojim polemičkim spisima. Artusi će pokušavati da i Monteverdiju ospori umjetničko značenje njegova stvaranja. Ali duboka istina, koja je podjednako prožimala i Zarlinove rasprave i Monteverdijeve kompozicije, pobijedila je zaostalost i nerazumijevanje, te velike neprijatelje svakog napretka u historiji kulture i civilizacije.

Nakon Zarlina razvijat će dalje harmonijsku nauku čitav niz učenjaka različitih narodnosti. Problemi kojima je harmonija neobično bogata ne će prestati privlačiti interes stručnjaka sve do našeg vremena.

VI

SEDAMNAESTO STOLJEĆE — MUZIČKI BAROK

UVOD

Ako u historiji muzike postoji prekretnica krupna značenja kojoj se vremenske granice dadu približno tačno povući, onda je to prijelaz iz XVI u XVII stoljeće.

To je doba u koje se zbiva dalekosežna promjena umjetničkih koncepcija, sredstava umjetničkog izraza, pogleda na svrhu umjetnosti.

Jedna je godina iz tog vremena svojom živom simbolikom nadasve poučna i značajna: 1594. Te godine umire Palestrina i Orlando di Lasso, ali te se godine izvodi i prva opera. Nestajanje dvojice velikana muzičke umjetnosti sukobljuje se s pomolom novog umjetničkog roda, koji postaje najtipičnijim predstavnikom novih vremena, sintezom dobra i zla koje sobom nose.

U čemu je taj sukob? Što iščezava, a što se, u punoj životnoj snazi, javlja i nameće? Smrću Palestrine i O. di Lassa potamnjuje prevlast polifonije, ustupajući mjesto sasvim suprotnim težnjama i zahtjevima. Čovjek se udaljuje od mistike. Već prije započeto prebacivanje glavnog interesa muzičkog doživljavanja s duhovnog područja na svjetovno snažno se dalje provodi. Umjetnost koja je vukla korijenje iz srednjovjekovne gotike i svojom simultanom igrom glasova i njihovim raskošnim prepletanjem podsjećala na činjenicu da je nastala u sjeni gotičkih katedrala ne nalazi se više u središtu pažnje. Ondje gdje je do nedavna gospodovala koncepcija srednjeg vijeka, koji je zemaljski život smatrao samo prolaznom pojavom, upravljajući sve svoje duhovne sile k nebu kao vrhovnom cilju čovjekova nastojanja, podiže se nova umjetnost, umjetnost kasnog muzičkog humanizma, koji uspostavlja veze s antikom i ide drukčijim stazama.

U središte muzičkog umjetničkog iživljavanja i doživljavanja stupa pojedinac. Bezlična, objektivna umjetnost kolektiva postaje strogo ličnom, subjektivnom. Nove potrebe rađaju nova sredstva: javlja se *monodija* uz pratnju, što znači da jednoglasna melodija postaje izrazom duševnog raspoloženja pojedinaca. A gdje će pojedinac, Čovjek, najočitije moći iznositi svoje lične boli i radosti što izviru iz nužnog odnosa prema njemu sličnim bićima? Gdje će se najupadljivije moći odigrati sukob interesa, karaktera, težnja i potreba? Odgovor je nedvojben: na pozornici. Otuda pozornica postaje okvirom nove umjetnosti, a opera scenskim oblikom koji preuzima novu zadaću.

Otvarajući pogled na XVII st., mi smo u stvari ušli u razdoblje baroka,[45] koji ispunja vremenski razmak od prijelaza u XVII do sredine XVIII st. Doduše, pojava opere, koju susrećemo na pragu baroka, tipični je humanističko -renesansni proizvod, ali ona ubrzo postaje nosiocem baroknih značajki.

Ne valja zaboraviti da u društvu o kojemu govorimo još živi feudalni poredak. A kako da feudalac ne ugleda u operi — tom kazališnom rodu koji je bio predestiniran da ulogom muzike još više pojača sav vanjski sjaj što ga može dati umjetni život kulise i dekora — kako, dakle, da gospodar feudalnog dvora (bio on vladar moćne države ili kakve male kneževine) ne zapazi u operi sredstvo za zadovoljavanje svojih ambicija, za veličanje samog sebe, svojih djela i pređa ali i za zabavljanje svoje okoline, kojoj će užici nove kazališne umjetnosti ostaviti još manje vremena za miješanje u vladarove poslove? I doista, kroz čitav barok opera ostaje moćnim simbolom dvorske moći i sjaja. Mitološka i historijska građa njezinih libreta dat će dovoljno prilike za stvaranje korisnih analogija s vladarovom ličnošću, njezinim junaštvom i zaslugama.

Ali treba odmah naglasiti da opera neće biti samo poprište za veličanje feudalne moći. Razvojna linija ove umjetničke vrste odrazit će na svoj način i socijalna gibanja izvan zidova velikaških zamaka. Kazališta će, bar ponegdje, razmjerno rano postati pristupačna i javnosti. Kasnije će građanski stalež s mnogo zdravog instinkta izvršiti vrlo značajan preokret u tematici operne sadržajnosti i približiti je stvarnom životu.

Opera će, dakle, postati nosiocem baroknog sjaja, njegove veličine i monumentalnosti, njegove raskoši i prenatrpanosti ukrasnih elemenata (sjetimo se bujne vokalne ornamentacije). No barokne će se težnje osjetiti i na drugim područjima, jer se muzički barok ni izdaleka ne iscrpljuje u muzičkom kazalištu. On daje život i mnogim drugim oblicima muzičke umjetnosti, kako vokalne (oratorij, kantata) tako i instrumentalne muzike (suita, sonata, koncert). Stoga ćemo barokna nastojanja otkriti i u pompoznosti *concerta grossa*, i u vitkim arabeskama koncertantne muzike, u naglašavanju instrumentalne motorike, u veličajnosti koja prožima ne samo arhitektoniku hramova već i baroknu duhovnu muziku, u prvom redu oratorij.

Barok u muzici toga vremena ima još jednu, gotovo simboličku osobinu. On daje život monodiji u kojoj vlada melodija uz instrumentalnu pratnju. Melodija je to drukčijeg tipa od renesansne. U njoj se zamjećuju nove slobode, veća gipkost; kompozitor smjelije iskorištava disonancu, što je usko povezano uz barokno poimanje akordike koja se suprotstavlja renesansnoj linearnosti (u ovoj su akordi više rezultat susreta paralelnih, istodobnih melodijskih linija). Nova upotreba disonance uvjetovala je i nove melodijske intervale i utjecala na izmjenu melodijske strukture. Barokno monodijsko shvaćanje traži u harmoniji oslonac za kretanje melodije, ali i za njezino potpuno razumijevanje. Melodiji su potrebni nizovi akorda koji joj služe kao uporišta; kao što je baroknom zdanju potrebna čvrstoća i monumentalnost stupovlja, tako se i barokna melodija oslanja na akordičko stupovlje. No ono očituje osebujnu sliku: kompozitor ga ne ispisuje sasvim; dovoljan mu je najdublji akordov ton; ostale će predstaviti brojkama, u kojima su izraženi intervali

[45] Izraz *muzički barok* novijeg je datuma. Pojavio je iza prvog svjetskog rata kao posljedica nastojanja da se termini kojima se označuju stilska razdoblja likovnih umjetnosti i arhitekture primijene i na razvoj muzičke umjetnosti. Sličnim je putem nastao i izraz *muzički rokoko*, koji obuhvaća pretklasično razdoblje iz sredine XVIII st.

između tog najdubljeg tona i ostalih tonova u akordu. Nastao je tako *generalbas*, muzička stenografija baroka, i danas poznata svim polaznicima muzičkih škola. Generalbas je bio obično zapisan na dionici instrumenta s tipkama (orgulje, čembalo, klavikord), koji ga je detaljno izrađivao. A budući da u toj dionici nije bilo prekida, nazivali su je *continuo* (odnosno *basso continuo* — neprekidni bas). Ta dva srodna naziva, generalbas i continuo, nadasve su karakteristična za cijelo razdoblje baroka, pa se on često zove i »epohom generalbasa«. Značajno je da pojam muzičkog baroka nestaje onda kad nestaje i continuo iz instrumentalnih forma, kojima je u dalekosežnoj obnovi u sredini XVIII st. trebalo još više gipkosti i samostalnosti.

Ovo smo poglavlje započeli navodeći značajnu činjenicu o prevlasti monodije nad polifonijom, o izuzetnom položaju što ga nasuprot dotadanjoj kolektivnoj umjetnosti preuzima osobnost pojedinca, koja postaje novim središtem umjetničkog zbivanja. Ali bilo bi pogrešno shvatiti te tvrdnje previše jednostrano; nismo namjeravali ustvrditi da polifonija kao sredstvo umjetničkog izražavanja nestaje; ona i dalje živi u samoj operi (zborni i instrumentalni odlomci), ali prvenstveno u crkvenoj muzici, u kojoj će se kroz cijeli barok još uvijek osjećati Palestrinini utjecaji. No baš će na području crkvene muzike polifonija voditi borbu za premoć sa snažnim nadiranjem monodičkih elemenata. Polifonija — koja u baroku nije više modalna, kao u renesansi, već tonalna — novom će snagom oživjeti u baroknim instrumentalnim formama, osobito u posljednjim decenijima baroka: tu će stvaranje Bacha i Händela okruniti veličanstvenom snagom vrhunac tog umjetničkog razdoblja, kojemu ipak opera i monodija određuje temeljnu boju.

Sto i pedeset godina kroz koje se razvija muzički barok u Evropi prilično je dugo razdoblje, ispunjeno djelatnošću bogatog niza muzičara, koji pri usporedbi odaju potpuno individualne crte i goleme međusobne razlike. Dovoljno je suprotstaviti Monteverdija Johannu Sebastianu Bachu. Iako, dakle, barok kao cjelina ima mnoga obilježja po kojima se s jedne strane razlikuje od renesanse a s druge od rokokoa, ipak se i u okviru samog baroka dade, zbog lakše preglednosti, provesti periodizacija u nekoliko odsjeka. U svojoj veoma temeljitoj knjizi *Music in the Baroque Era* (New York, 1947), predlaže M. Bukofzer podjelu na tri odsjeka: rani, srednji i kasni barok. U ranom baroku (1580—1630) prevladava opozicioni stav prema polifoniji i snažna subjektivna interpretacija teksta, na bazi recitativa u slobodnom ritmu, uz sklonost za upotrebu disonance. Harmonija je pretonalna, akordi nisu još sasvim tonalno koncipirani. Počinje diferenciranje vokalnog i instrumentalnog govora, ali vokalnoj muzici pripada vodeći položaj. U srednjem baroku (1630—1680) razvija se prije svega stil *bel canto* u operi i kantati, s podvojenošću između arije i recitativa. Pojedini odsjeci muzičkih oblika dobivaju sve veći opseg, polifonija počinje osvajati izgubljene položaje, nekadašnji stari načini ustupaju mjesto duru i molu. Vokalna i instrumentalna muzika smatraju se podjednako značajnima. U kasnom baroku (1680—1730) tonalitet dura i mola potpuno je određen i učvršćen, a s njim i akordičke progresije i tretiranje disonance. Regulira se formalna struktura, kontrapunktička tehnika se potpuno stapa sa zahtjevima tonalne harmonije. Razrađuje se koncertantni stil a s njim i isticanje karakteristične barokne motoričnosti. Instrumentalna muzika vlada nad vokalnom.

Pri kraju ovog uvoda treba upozoriti na još jednu značajnu činjenicu povezanu uz razdoblje muzičkog baroka. Prije baroka ne spominju muzički pisci i teoretičari muzičke stilove, njihova obilježja i raznovrsnosti. Renesansa je imala čvrsto stilističko jedinstvo, kojega ljudi iz tog perioda nisu, tako reći, bili ni svjesni. Tek barok izgrađuje pojam muzičkog stila, bolje reći stilova, jer se tada razlikuje *stile antico* (za djela — osobito iz crkvene muzike

— koja su se oslanjala na principe klasične palestrinijanske polifonije) i *stile moderno* (za kompozicije novih monodičko-ekspresivnih stremljenja). Umjesto stile antico upotrebljavali su se i izrazi *stylus gravis* i *prima prattica*, dok uz stile moderno susrećemo kao ekvivalente *stylus luxurians* i *seconda prattica*. S obzirom na namjenu i mjesto izvođenja muzičkih djela govorilo se potkraj XVII st. i o stilu crkvene, komorne i kazališne muzike.

POJAVA I RAZVOJ OPERE

OPERA U ITALIJI

Razvoj muzičko-scenskih elemenata prije pojave opere. Opera, taj središnji oblik muzičkog baroka, nastala je u Italiji, gdje je doživljela prvo razdoblje svog razvoja. No, kako smo maločas spomenuli, ne bi bilo ispravno smatrati operu umjetničkim djelom koje se naglo pojavilo, bez pripreme. Postepeno razvijanje spiralnog tipa, koje uključuje neprekidno usavršavanje, jasno se zamjećuje i u razvoju opere.

Da bismo, u najkraćim potezima, mogli slijediti razvojni put te nove vrste, moramo imati na umu karakteristične elemente operne strukture. Opera je u prvom redu djelo u kojemu se ton i riječ na pozornici udružuju s glumom i dekorom; nadalje, u operi se obilno i snažno primjenjuju novi monodijski principi; najzad, opera se rađa iz jedne specifične sadržajnosti. Pogledajmo da li su i kako su navedeni elementi postojali i prije izvedbe prve opere.

U Italiji su već u XIV st. popularna *sveta skazanja* (misteriji), kao i *maggi* (majske predstave) iz okolice Firence, udruživali ton i riječ, da na taj način intenzivnije ostvare doživljavanje određene scenske radnje. Teško je govoriti o muzici u misterijima jer se nije sačuvala. No po svoj se prilici radilo o melodijama polaganog i jednoličnog tempa, koje su bile često uokvirene pravilnošću kitica od po četiri stiha. Jednoličnost je ublaživalo povremeno ornamentiranje. Instrumentalne pratnje nije bilo, ili je bila povjerena violini i basu. No misteriji su sadržavali dva elementa koji će u potonjem razvoju opere odigrati značajnu ulogu: plesne tačke, što su ispunjale međučinove (i katkad trajale više od samih činova), i upotrebu strojeva (ingegni teatrali, macchine), koji su ostvarivali najraznovrsnije scenske efekte.

Misteriji su se u Firenci prikazivali još u sredini XVI stoljeća. Ali to je već doba kad renesansa obara gotički duh srednjeg vijeka i gleda u vraćanju k antiki čvrste zasade za obnovu duhovnog života čovjekova. Javljaju se tada česte izvedbe djela iz klasične literature, kao i onih koja nastaju po njihovu uzoru. U takvim je scenskim priredbama bilo i muzičkih tačaka, koliko među činovima (u tzv. intermedijima, koji su iznosili kraću dramsku radnju i sadržavali madrigale, čak i motete, instrumentalne i baletne tačke) toliko i u okviru pojedinih činova. Alfonso della Viola, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli i drugi istakli su se kao kompozitori muzike za takva djela. Šesnaesto stoljeće daje život i pastorali, sentimentalnoj kazališnoj idili pomoću koje su feudalni krugovi potiskivali u pozadinu i suviše opasne slobodne komedije. Čuvene su bile pastorale A. Beccarija (*Sacrificio*, 1554), T. Tassa (*Aminta*, 1573) i B. Guarinija (*Pastor fido*, 1590). Pastorala je upućivala na još tješnju vezu s muzikom, koja je mogla veoma uspješno potencirati lirske elemente pastoralnih motiva. Još više od toga, pastorala stoji izravno na vratima opere. Mitološka njezina građa, lirizam naglašenih osjećajnih ugođaja i sudbinski obojena dramatika donosili su sve elemente specifične operne sadržajnosti. Prve opere i nisu drugo već pastorale, skroz komponirane.

S druge strane, sam tok općeg muzičkog razvoja utirao je put izražajnim sredstvima opere.

U srcu polifonije počinjali su se u XVI st. sve češće javljati glasovi o potrebi za što većim poštovanjem teksta. Polifonija, kontrapunktičke zamršenosti i neprestano prepletanje glasova nisu dopuštali da se tekst uvijek jasno razabere, a renesansni je realizam htio da riječ i u zajednici s tonom sačuva svoje puno značenje. Otuda težnja da u višeglasnim djelima jedna dionica (obično najviša) postane nosiocem glavne melodičke linije, kojoj se ostale podređuju. To se, kako znamo, zbilo na području madrigala (osobito otkako je u nj ušla instrumentalna pratnja kao njegov sastavni dio), kao i u oblasti frottole, villanelle i srodnih oblika, koji svojim pučkim podrijetlom i prizvukom sasvim prirodno teže k naglašavanju gornje dionice kao jedinog glavnog melodičkog elementa. To se događalo i u muzici za lutnju, gdje je težnja k jednostavnosti upućivala prema čistoći melodike i harmonijske izrazitosti basove dionice. A u vrijeme renesanse vrlo se često i solistički pjevalo uz pratnju lutnje ili kojeg drugog instrumenta. To, među ostalim, svjedoči i spomenuta već zbirka frottola F. Bossinensisa (v. na str. 108). Ali pratnja nije tada još izrazito akordička, jer se u njoj zamjećuju i polifonički elementi. Sve će to neumitnom logikom voditi k stvaranju jednoglasnih melodijskih obrazaca, kojima neće više ništa priječiti da, upirući se o izražajnosti akordičke pratnje, postanu značajnom dopunom osjećajno-dramatskih elemenata koji ispunjaju sadržaj teksta.

Tako je, dakle, opera našla već pripremljeno tlo. Što je još nedostajalo? Nedostajao je libreto, taj nadasve važan faktor operne arhitektonike, koji mora stvoriti temelj za logičan odnos tona i riječi i prilagoditi tom odnosu one zakonitosti u kojima se odvija književno stvaranje. Nadalje, nedostajala je potreba i volja za konkretnim oblikovanjem jedne nove umjetničke vrste.

Te je zapreke uklonila djelatnost umjetnika i književnika koji su potkraj XVI st. okupljali u domu firentinskih aristokrata i ušli u muzičku historiju pod naslovom *Camerata iz Firence*.

Ali prije negoli izložimo rezultate te djelatnosti, moramo spomenuti još jedan put k rješenju prvobitne operne problematike, koji, iako nije ostavio trajnijih tragova, znači svakako zanimljiv doprinos. Radi se o tzv. *dramatskom madrigalu*.

Naziruć potrebu za dramatskom individualizacijom, ali ne napuštajući potpuno tlo kolektivne anonimnosti i zborne polifonije, nekoliko je kompozitora pokušalo ostvariti muzičko-scenski oblik služeći se jedino zbornim kolektivom. Skriven zastorom, zbor je predstavljao dramatske likove i izvodio njihove uloge u formi koja je bila srodna madrigalističkoj koncepciji. Vidljive scenske radnje nije, dakle, bilo. Nastao je tako niz djela, sve samih muzičkih komedija (a ne pastorala); među njihovim autorima posebno su se istakli Orazio Vecchi (1550—1605), s komedijama *Amfiparnaso* (1594) i *Sijenska sijela* (*Le Veglie di Siena*, 1604), i Adriano Banchieri (1567—1634), čiji je najveći uspjeh komedija *Staračko ludovanje* (*La pazzia senile*, 1598). U takvim madrigalističkim komedijama nastupaju uobičajeni tipovi stare talijanske *komedije dell' arte*, neobično voljeni u narodu. Muzički i književni sadržaj, osobito Vecchijevih djela, očituje snažan smisao za kritiku ondašnjih običaja, za isticanje raznovrsnosti u karakterima i za crtanje realističkih pojedinosti.

No nije to bio put na kojemu se opera konačno umjetnički uobličila. Dramu pojedinca morao je otkriti i prikazati on sam, na pozornicu je morao

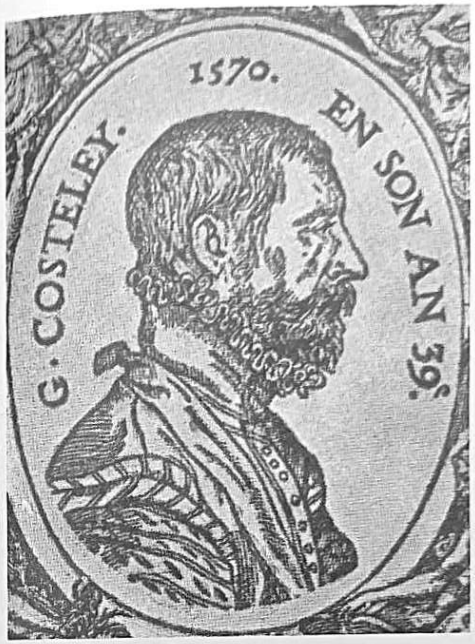
doći čovjek sa svim osobinama svoje naravi. Vratimo se, dakle, Camerati, koja je to ispravno uočila.

Firentinska Camerata. U priručnicima historije muzike uobičajilo se govoriti o Camerati kao o skupu humanista jedinstvenih pogleda na ulogu muzike u službi drame po uzoru na tragediju starih Grka. Međutim, istraživanja talijanskog muzikologa N. Pirrotte[46] pokazala su da stvari stoje drukčije. U prvom redu, postoje dvije camerate. Prva se sastajala između 1576. i 1582. u Firenci, u kući uglednog plemića i mecene Giovannija Bardi-Vernija. Muzička umjetnost bila je samo jedan od objekata njezinih razmatranja i diskusija. Redoviti član sastanaka bio je Vincenzo Galilei, otac znamenitog fizičara. On je 1581. objavio čuvenu raspravu *Dialogo della musica antica e della moderna*, u kojoj se, svakako, odražavaju Cameratine ideje. Ali u toj raspravi nema ni riječi o oživljavanju starogrčke tragedije. Galilei se u njoj upušta u matematičko-akustička izračunavanja ljestvičnih odnosa. Govori i o madrigalu, koji smatra osnovnim muzičkim oblikom. On bi ga želio obnoviti u duhu muzike starih vremena pa zagovara monodiju kao najpodesnije sredstvo za taj cilj. Da bi svoju zamisao ilustrirao konkretnim muzičkim djelom, komponirao je tužaljku grofa Ugolina iz Danteova *Pakla* i Jeremijine tužaljke, oboje za tenor i ansambl viola. Nijedno se od tih djela nije sačuvalo. U toj prvoj Camerati govorilo se, dakle, pretežno o reformi madrigala, u koju ni sam grof Bardi nije vjerovao, smatrajući da bi se mogla provesti samo postepeno (Monteverdi će to, mnogo kasnije, posvjedočiti posljednjim knjigama svojih madrigala). Po svemu sudeći, Bardijeva je Camerata, doduše, zagovarala reformu muzike, ali općenitu reformu, ne zaustavljajući se na problematici novog muzičkog kazališta.

God. 1582. aktivnost Camerate u Bardijevoj kući prestaje. God. 1587. kardinal Ferdinando dei Medici nasljeđuje svog brata Francesca. Novi je gospodar politički protivnik Bardijev, i ovaj će 1592. napustiti Firencu i otići u Rim.

Oko 1590. upriličuju se sastanci u kući Ferdinandova pristaše aristokrata Jacopa Corsija, ali ne kao nastavak Bardijevih sastanaka, već kao nova okupljanja novih osoba. U ovoj *drugoj* Camerati ne nalazimo dakle iste osobe. Među najznačajnijim pridošlicama su J. Peri i E. de'Cavalieri. Članovi ove Camerate ne raspravljaju više o madrigalu, već o muzičko-scenskom djelu. Ali više nego na starogrčku tragediju i njeno restauriranje oni pomišljaju kako će držati korak s vremenom, s monodijskim nastojanjima; objekt njihovih razmatranja je i francuski dvorski balet. Emilio de' Cavalieri (1550—1602), intendant za umjetnost na toskanskom dvoru, spretan koreograf i čovjek veoma zanimljivih, dubokih pogleda na muzičku umjetnost, upriličio je u Corsijevoj kući 1590—1591. izvedbu Tassove pastorale *Aminta* s muzičkim umecima, u čemu se povodio za iskustvima francuskog dvorskog baleta; zatim je komponirao dvije izgubljene pastorale: *Il Satiro* i *La disperazione di Fileno*. U tim djelima on je, kako sam kaže, namjeravao upotrijebiti »sasvim drukčiji način pjevanja od običnog« i obilježio ga izrazom *recitando*, naglašujući time novu, deklamatornu osnovu melodičke koncepcije. God. 1594. pjevač i kompozitor Jacopo Peri (1561—1633) piše na tekst književnika i člana

[46] *Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina*, u zborniku Le Manifestazioni culturali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Atena-Roma, 1953; obj. na engleskom u časopisu The Musical Quarterly, 1954, br. 2.



Guillaume Costeley

Hans Leo Hassler

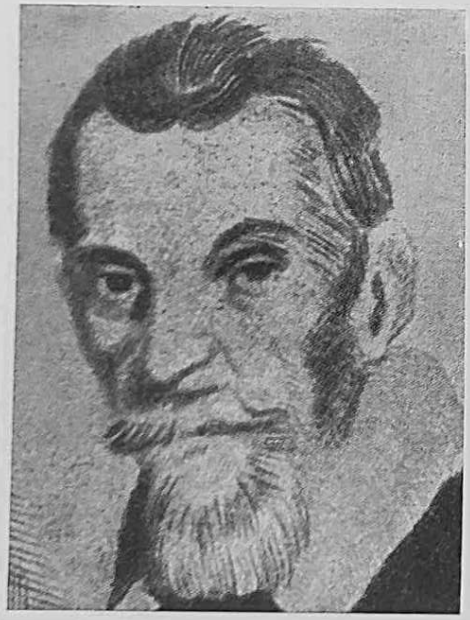
John Bull

Orlando di Lasso

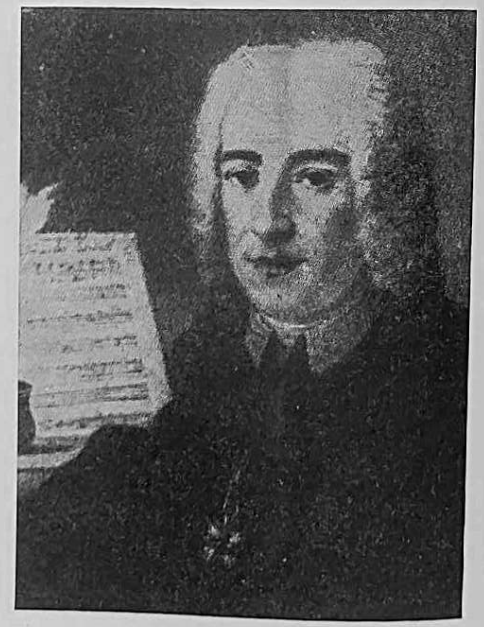
TABLA 4

Orlando Gibbons

William Byrd



Claudio Monteverdi



Alessandro Scarlatti

Corsijeve Camerate Ottavija Rinuccinija pastoralu *Dafne*, koja se iste godine[47] izvodi u Corsijevoj kući i pobuđuje tolik interes da se i dalje godinama izvodila, uz naknadno usavršavanje i dotjerivanje pojedinih odlomaka. Zamišljena i ostvarena kao prvo skroz pjevano muzičko-scensko djelo, *Dafne* je u stvari prva opera, ali joj se muzika, izuzevši dva fragmenta, nije sačuvala. Prva se opera, dakle, javlja dvanaest godina pošto je Bardijeva Camerata prestala djelovati!

LA DAFNE
D'OTTAVIO
RINVCCINI
Rappresentata alla Serenis. GRAN DVCHESSA
DI TOSCANA
Dal Signor Iacopo Corsi.
IN FIRENZE
APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI
M D C.
Con Licenza de' Superiori.

O. Rinuccini, Libreto za operu *Dafne* (naslovna strana)

Postepeno dolaze novi pokušaji i rezultati. No sada susrećemo i jednu novu ličnost, prilično zanimljivu u mnogom pogledu. Bio je to pjevač i kompozitor Giulio Caccini, prozvan Giulio Romano (oko 1550—1618). Caccini je nekada bio Bardijev tajnik i učesnik u prvoj Camerati; on je već 1589. pisao madrigale monodijskog tipa. Budući da je i dalje ostao vjeran Bardiju, nije imao pristupa u novu Cameratu, iako mu je baš Jacopo Peri bio učenik. No kad je Peri 1600. napisao na Rinuccinijev tekst prvo potpuno sačuvano operno djelo, operu *Euridice*, u novom monodijskom »reprezentativnom« stilu i doživio velik uspjeh u povodu njene izvedbe prilikom vjenčanja francuskog

[47] Prema nekim podacima čini se da je prva izvedba *Dafne* bila održana 1597. Većina muzičkih historičara uzima ipak god. 1594. kao ispravnu.

vladara Henrika IV i Marije Medici u Firenci, Caccini je smatrao da mu je nanesena nepravda. Žurno je iste godine i on komponirao Rinuccinijevu *Euridice* i pastoralu *Il Rapimento di Cefalo*, a slijedeće je godine izdao značajnu zbirku s karakterističnim naslovom *Nuove musiche*, u koju je uvrstio i svoje ranije komponirane monodijske madrigale. Zbirci je dodao vrlo zanimljiv predgovor.[48] Caccini, nesumnjivo čovjek novih pogleda na odnos tona i riječi (»nije moguće pjevom uzbuditi duh ako se riječi ne razumiju«, tvrdio je), umjetnik koji je htio »govoriti kroz muziku«, stao je tada isticati da njemu pripada prvenstvo u pronalaženju novog ekspresivno-monodijskog stila, jer ga je on izgrađivao prije Perija. Tvrdio je, nadalje, da je koncepcija muzičko-scenskog djela novog tipa nastala već u Bardijevoj kući. U to su mnogi povjerovali, i ta se očita neistina održala i prenosila iz priručnika u priručnik do u naše vrijeme.

G. Caccini, Naslovna strana opere *Euridice*

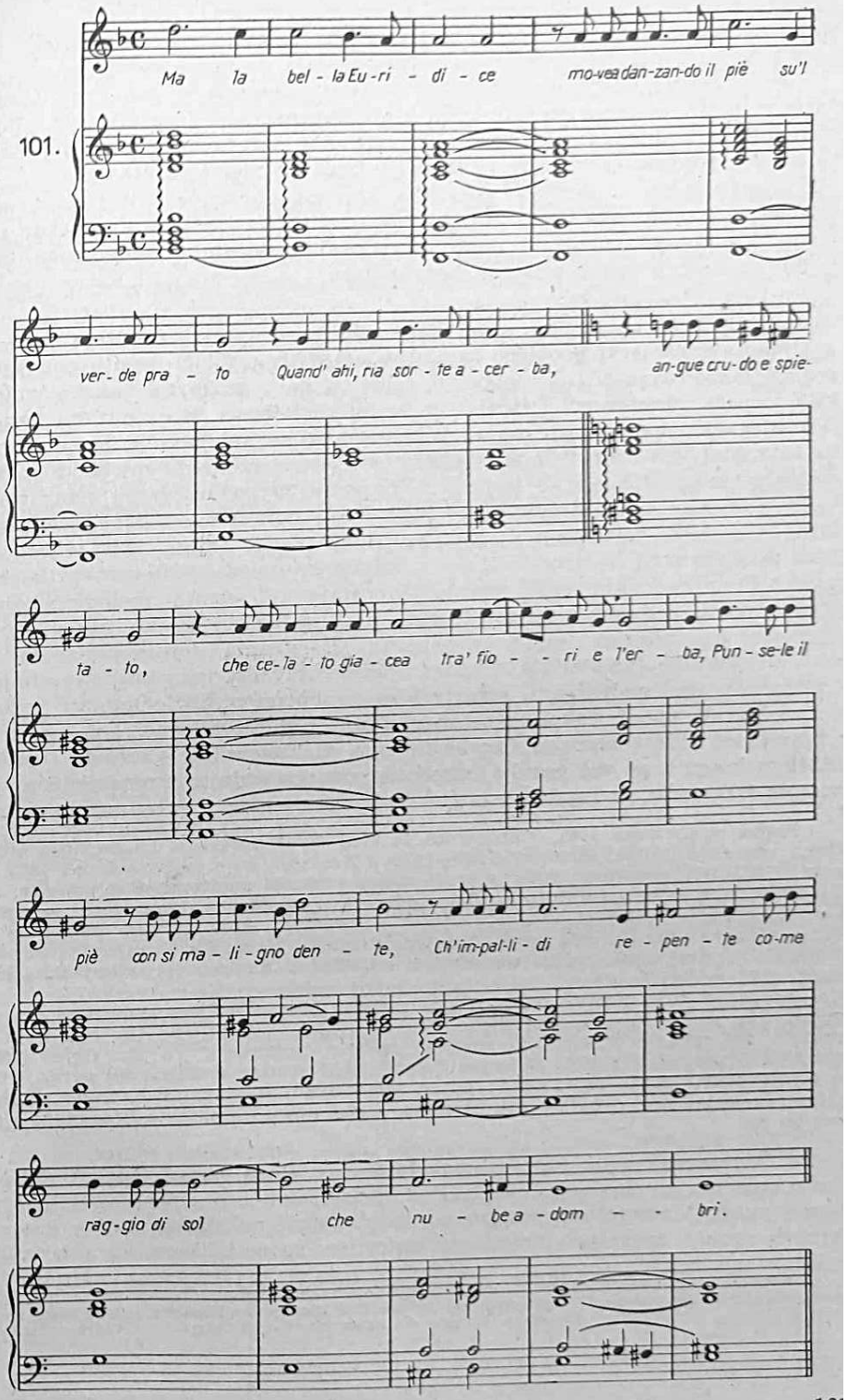
Međutim, osnova praktičnom stvaralačkom radu bila je položena. U predgovoru Perijeve *Euridice* stoje i ove zanimljive rečenice koje osvjetljuju nova nastojanja: »Uvjeren sam da su se stari služili muzičkim načinom izražavanja koji je po tonskoj visini bio nešto viši od obična govora, ali nije imao čiste melodičke obrise pjesme, već se nalazio negdje po sredini. Stoga sam pažljivo promatrao ljude pri govoru, da bih njihov način izražavanja, bio on smiren ili u afektu, mogao prenijeti u tonove. To me navelo da sam mirne, sabrane izjave izrazio poluizgovorenim tonovima, koje prati isto tako mirni instrumentalni bas. U trenucima afekta često sam u pratnji mijenjao harmonije, ne prezirući ni disonantne suzvuke. Glas se tada kreće u življem tempu i većim intervalima.«

Recitativna deklamacija omogućit će, dakle, razumijevanje teksta i tonsko tumačenje duševnih stanja, a harmonija će recitativu pribavljati naročitu obojenost i pojačati mu djelovanje.

Što bismo mogli zaključiti ogledajući i uspoređujući prva djela, izrasla iz novog poimanja muzičke pozornice?

U prvom redu, da se uopće nisu nazivala operama. Taj se izraz susreće u sredini stoljeća, kao skraćenje izraza »opera in musica«. Naročitih naziva ta prva djela nisu ni imala. Njihova je partitura bila veoma jednostavna. Sastojala se od dva sistema, od kojih je jedan bio određen za vokalne dionice a drugi za numerirani bas, koji je realiziralo obično nekoliko instrumenata (čembalo, kitarone, velika lira, velika lutnja), i to iza pozornice. Predigre nije bilo. Fanfara trubalja objavljivala je da djelo počinje. Zatim bi, po uzoru na

[48] Predgovori muzičkim, osobito opernim djelima idu u red najzanimljivijih i najvrednijih dokumenata za proučavanje razvoja dramske muzike. Spomenimo bar predgovore što su ih napisali Vecchi (Amfiparnaso, 1594), Peri (Euridice, 1600) Cavalieri (Rappresentazione di Anima e di Corpo, 1600), Gagliano (Dafne, 1608) Monteverdi (Madrigali guerrieri e amorosi, 1638), Gluck (Alceste, 1767).



antičko i srednjovjekovno kazalište, jedno lice — prolog — na ravnomjernoj i jednostavnoj melodičkoj liniji otpjevalo sadržaj dramske radnje.

Među prvim opernim kompozitorima najnadareniji je bio Peri. Čini se da je velik dio njegova uspjeha ležao u njegovu načinu interpretiranja, punom iskrenosti i topline. Perijev način recitativnog izražavanja i ukusan izbor harmonija pokazat će primjer iz *Euridice* (vidi primjer br. 101).

Uskoro nakon ovih prvih pokušaja, koji nisu posvuda dali sretne rezultate jer je kod članova Camerate ipak racionalističko gledanje na opernu problematiku donekle priječilo puno prepuštanje osjećajnim zamasima, opera je dobila svog prvog genijalnog kompozitora.

Bio je to Claudio Monteverdi.

Monteverdi. Ovaj neobično zanimljiv umjetnik privlači pažnju ponajprije svojom mnogostranošću. Podjednako velik na polju duhovne muzike, madrigala i opere, Monteverdi udružuje u svojoj djelatnosti dva suprotna svijeta. Dok njegove mise, moteti, psalmi i druge crkvene kompozicije jasno očituju da su nastale na osnovi široke polifonije i tekovina novije mletačke instrumentalne muzike, opere — kojima je posvetio 35 godina svoga stvaralaštva — stoje sasvim na području nove monodičke koncepcije i lične dramatike. Posredni položaj zauzimaju njegovi madrigali (devet knjiga, 1587—1651), kojima se gotovo cijeli život bavio i u kojima se ogleda postepeni prijelaz iz polifoničkog tretiranja teksta prema jednostavnijoj, jasnijoj melodici, koju u petom svesku podvlači i instrumentalna pratnja, uz sve istaknutiju upotrebu disonance kao nosioca dramatske napetosti. U rukama Monteverdija, koji je, djelujući između dva stoljeća, uzmogao pratiti zbivanje tako krupne promjene i aktivno u njoj sudjelovati, madrigal se postepeno približio kantati i stigao do pred vrata opere. Tako, na primjer, u zbirci *Madrigali guerrieri e amorosi* (objavljenoj 1638) nalazi se *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (napisan 1624), u kojemu se već razvija određena scenska radnja, prema jednom poznatom fragmentu iz Tassova epa *Oslobođeni Jeruzalem.*[49]

Rođen u Cremoni 1567, Monteverdi je svoj život proveo u znamenitim središtima ondašnje Italije: Mantovi (1590—1612) i Veneciji, gdje je boravio od 1613. do smrti (1643). I u prvom središtu, gdje je stajao u službi mantovanskog vojvode, kao i u drugom, gdje je vršio dužnost zborovođe crkve sv. Marka, Monteverdi je mnogo i ustrajno radio očitujući veliku plodnost i invenciju, koja ga nije napuštala do kraja njegova dugog života; svoju posljednju operu, *Krunidba Popeje (L' incoronazione di Poppea),* djelo velike umjetničke vrijednosti, napisao je godinu dana pred smrt, u 76. godini života.

Na žalost, nije moguće ocijeniti svu veličinu Monteverdijeva doprinosa razvoju opere. Sva se njegova operna djela nisu sačuvala. Posjedujemo tek ona koja su nastala pri početku i svršetku njegove operne djelatnosti. To su: *Orfej* (1607), tužaljka iz *Arijadne* (1608), *Odisejev povratak* (*Il ritorno d' Ulisse in patria,* 1641; u toj je operi Monteverdi možda autor samo nekih dijelova) i *Krunidba Popeje* (1642). Izvjestan broj drugih opera (*Armida, Andromeda, Ugrabljena Proserpina* i dr.) nestao je.

U Monteverdijevim operama ogleda se u cijelosti razvoj tog umjetničkog roda kroz prvu polovinu XVII st. Dok se izvjestan broj opera, osobito prve, kreće putem Cameratinih smjernica, zadržavajući mitološke motive kao pokretače radnje, druge već iskorišćuju historijske zgode i likove, karakteristične

[49] Tonsko ocrtavanje radnje — udesnog dvoboja među zaljubljenima koji i ne znaju da su suparnici — prepušteno je orkestru; od tri vokalne dionice najbogatija je ona koju izvodi tumač (testo), pripovjedač događaja. Mnogo su kraće dionice Tancredija i Clorinde.

po venecijansku operu. No bez obzira na izbor libreta, Monteverdijeve opere očituju glavni cilj njihova autora: prikazivanje života i životne istine, do koje je dopirao proučavajući prirodu. On je zarana primijetio da postoji niz ljudskih osjećaja i afekata koje muzika dotada nije prikazivala, na primjer bijes, mržnja, kao i druge strasti, pa je mnogo i uporno nastojao da muzičku izražajnost obogati i osposobi za tumačenje i takvih duševnih pokreta. On je postepeno sve više produbljivao ulogu muzike, udaljujući se od firentinske koncepcije, koja je tražila da ton bude podređen riječi. Ne upadajući u drugu krajnost (koja će u slijedećim decenijima odvesti talijansku operu k dekadenciji), Monteverdi je izvojštio melodiji pravo da postane tumač duhovnog zbivanja. On je osobitu pažnju posvećivao i ulozi instrumenata, te je i time preobrazio strukturu rane firentinske opere, koja je počivala samo na pjevnoj deklamaciji i promjenljivosti harmonijske podloge. On je težio za tim da u iznošenju tople, dramatske melodije ne sudjeluju samo glasovi već i instrumenti.

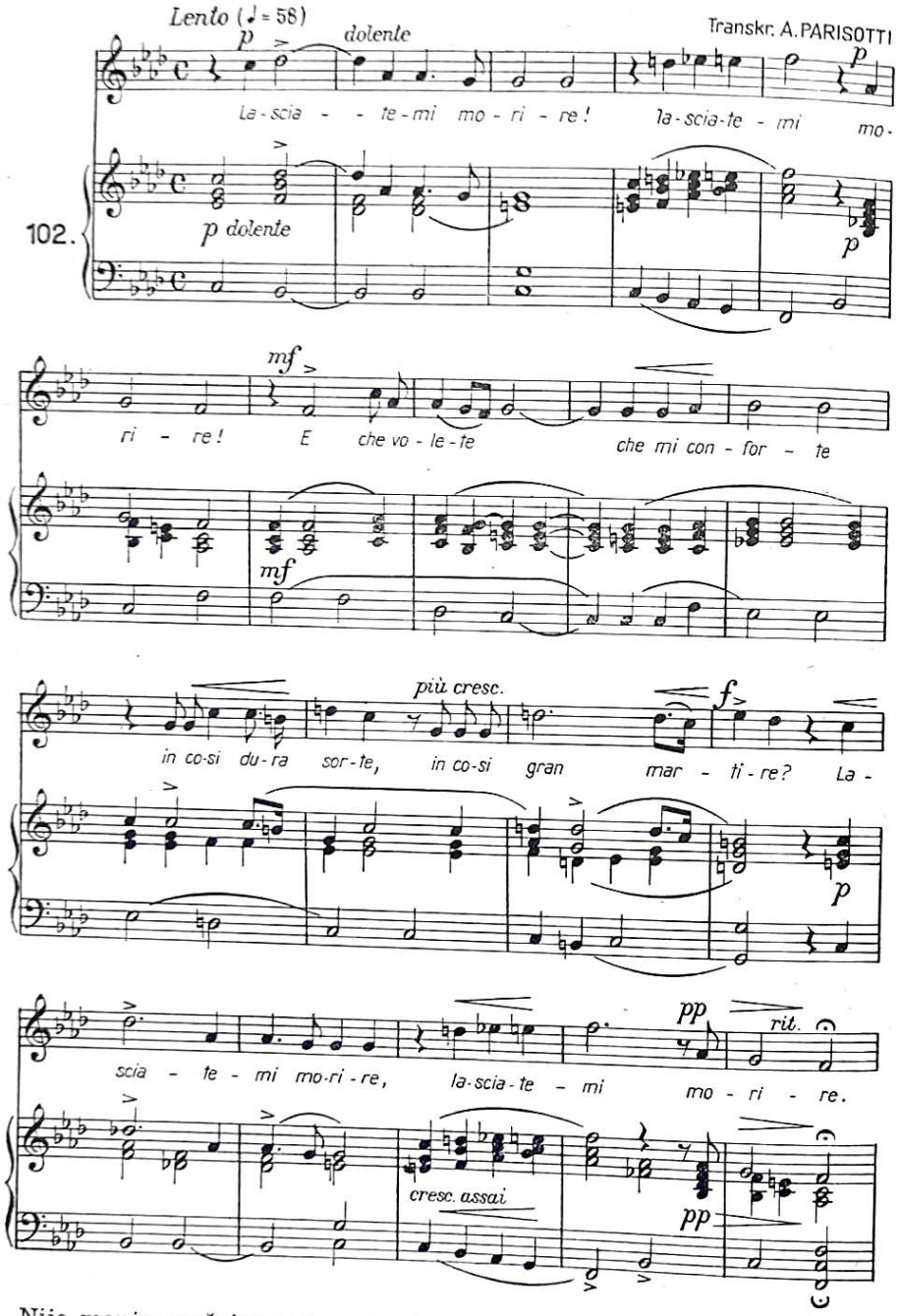
U razvoju Monteverdija umjetnika evolucija je posebno uočljiva u njegovu orkestru, koji od velikog bogatstva i raznovrsnosti postaje skromniji po broju i vrsti instrumenata, ali mnogo više uravnotežen. Što sve ne susrećemo u *Orfejevu* orkestru? Dva klavičembala, dvoje male orgulje i jedan regal, dvije viole-kontrabasa, tri viole da gamba, dva kitarona, dvije male violine »alla francese«, deset viola da braccio, visoku trublju, tri sordinirane trublje, četiri trombona, dva korneta s usnikom, flaute i oboe. Tih četrdesetak instrumenata, završni stadij u razvoju srednjovjekovnog orkestra, dopuštao je, doduše, postizavanje izvjesnih koloristićkih efekata, ali im je nedostajalo gravitaciono središte, kičma orkestracije. Monteverdi je to doskora spoznao i proveo značajne i korisne promjene, pojednostavnivši instrumentarij, odbacivši starinske instrumente i zamijenivši viole violinama, koje su otada, udružene s čembalom, postale osnovom nove instrumentacije. Ovaj veliki umjetnik uspješno je u svojim partiturama primjenjivao *tremolo* i *pizzicato,* dva efekta koji su onda bili još sasvim novi.

Veliki slikar života i emocija, Monteverdi je osobito značajne rezultate postizavao genijalnom upotrebom disonance i dramatskom dinamikom koja ih prožima. On slobodno upotrebljava četverozvuke i peterozvuke, te se s mnogo ukusa služi smanjenim septimama i povećanim kvintama. Njegove su modulacije često nagle i izvanredno smione, pune nepredviđenih efekata.

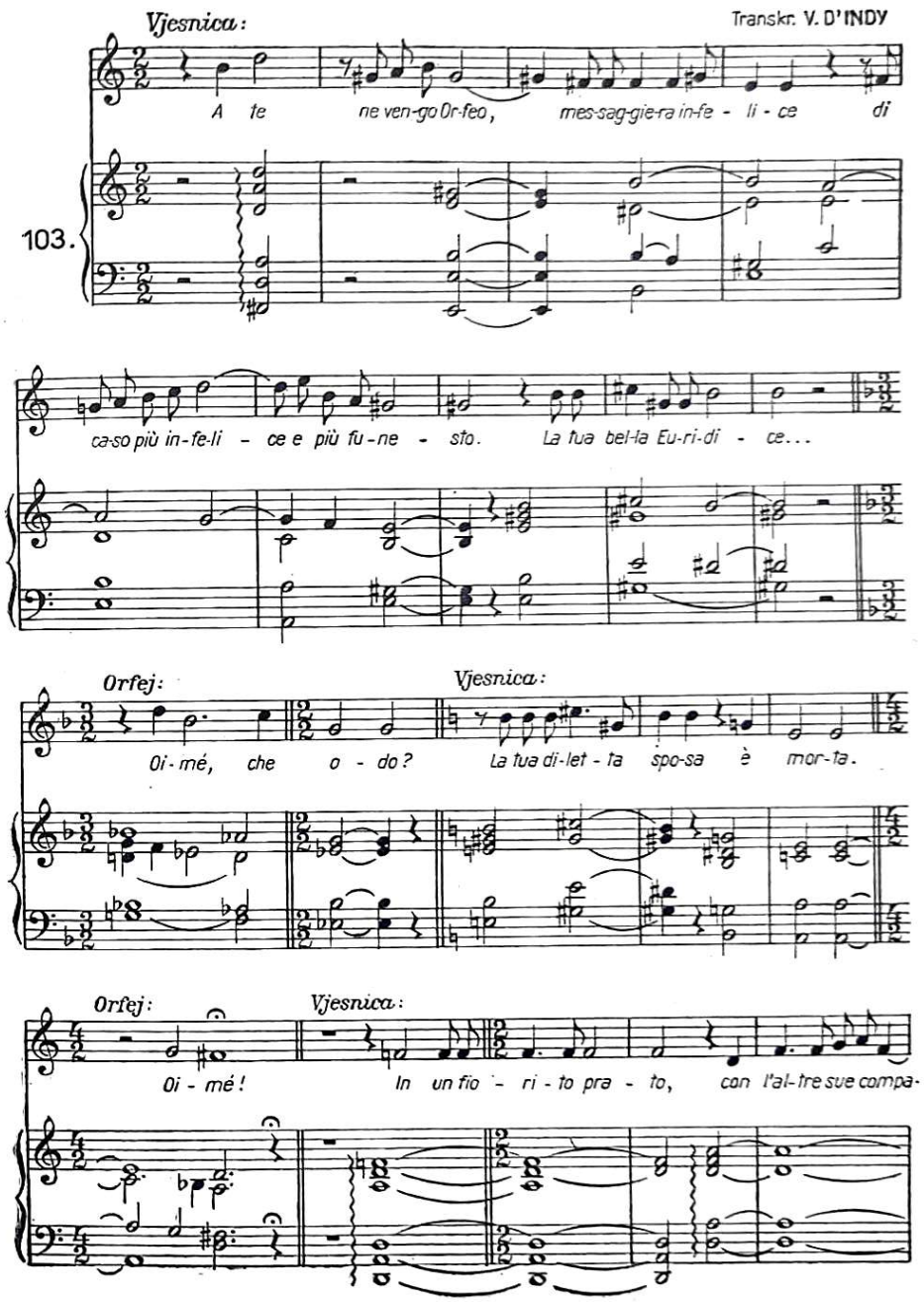
Veliko je i bogatstvo forma u Monteverdijevoj opernoj arhitektonici. U tom smislu, po riječima R. Rollanda, upravo začudno djeluje *Krunidba Popeje,* dokaz iskrenosti i izvornosti Monteverdijeva realizma. Tu su već položeni osnovi recitativne arije, pravilne dvodijelne arije, tipa arije *da capo,* popijevke pučkog prizvuka. Posebno treba upozoriti na arije koje se odvijaju iznad kratkih basovnih odlomaka tipa chaconne, koji se neprekidno ponavljaju (takvu ariju nalazimo u primjeru br. 109 iz Purcellove opere *Didona i Eneja*). Nailazimo na sjajne komične odlomke, pa čak i na jedan intermezzo, kakve ćemo susresti u toku slijedećeg stoljeća.

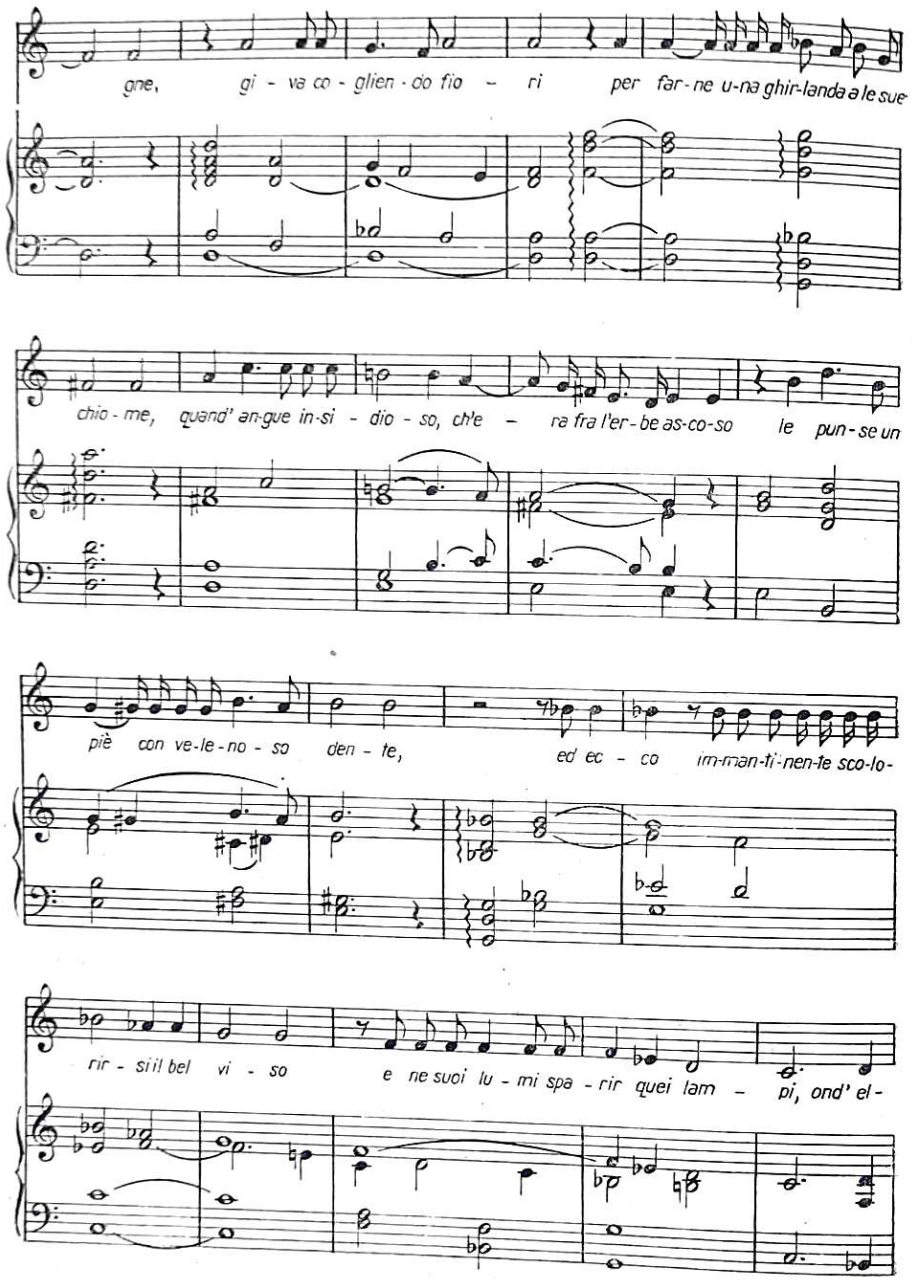
Za ilustraciju umjetničkog jezika Monteverdija navest ćemo dva primjera, dovoljno karakteristična i poučna koliko za njegovu melodičku i harmoničku koncepciju toliko i za njegovu ritmičku invenciju, često veoma pokretnu zbog primjene sitnih notnih vrijednosti (i u tome je otišao daleko ispred Firentinaca).

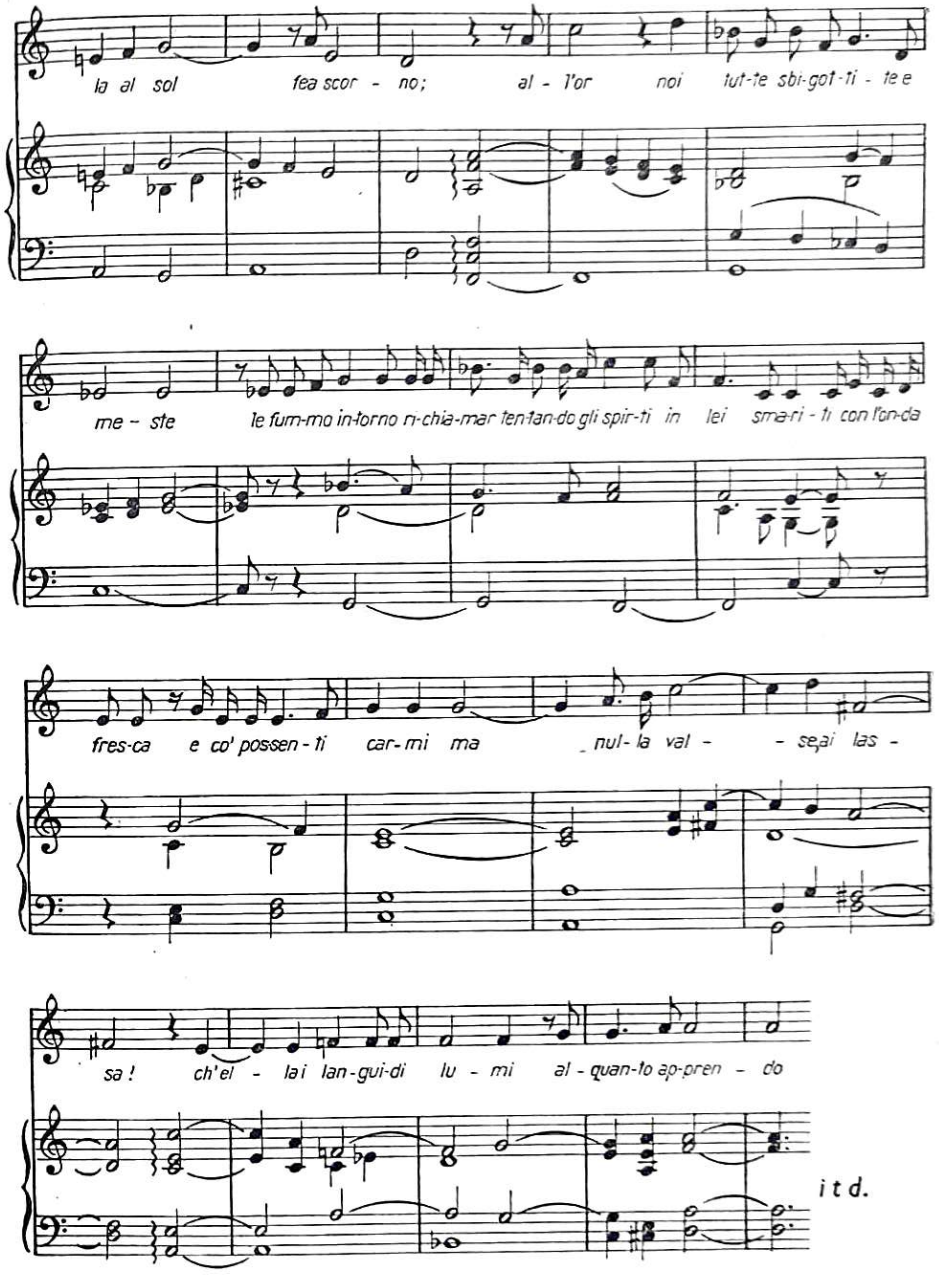
Evo najprije odlomka iz čuvene Arijadnine tužaljke (karakteristični melodijski pomak iz prva tri takta susreće se i u jednom odlomku Monteverdijeva Orfeja):



Nije manje značajan potresni prizor iz *Orfeja*, u kojemu vjesnica najavljuje Orfeju smrt njegove drage i iznosi okolnosti u kojima je izgubila život. Karakterističan parlando temelj je muzičkog prikazivanja duševne uzbuđenosti kojemu je Monteverdi dao naziv *stile concitato* (što znači *agitato*):







Opera u Rimu. Pojava opere izazvala je golemo zanimanje umjetničkih, feudalnih, a ponegdje i širih građanskih krugova. Iz Firence ona je doskora započela svoj pobjedonosni put kroz cijelu Italiju, a otuda je preplavila gotovo čitavu Evropu.

Od tri najznačajnija kulturno-umjetnička, posebno muzička središta Italije u XVII st. — to su Rim, Venecija i Napulj — Rim je u razvoju opere kroz prvu polovinu stoljeća odigrao najistaknutiju ulogu. Pošto je već 1600. upoznao novi recitativni stil putem Cavalierijeve opere-oratorija *Rappresentazione di Anima e di Corpo* i kasnije, u pastoralnoj drami *Eumelio* (1606) Agostina Agazzarija (1578—1640), izvela se u tom gradu 1626. opera *Adonisovi okovi* (*La Catena d'Adone*) koju je napisao Domenico Mazzocchi (1592—1665). Ovaj je kompozitor uočio opasnu jednoličnost firentinskog recitativa, koja je već bila stvorila krilaticu »dosadnost recitativa« (il tedio del recitativo), pa je nastojao da je ublaži, umećući u opernu radnju odlomke s izrazitijom melodičkom linijom.

Međutim, drugo je jedno ime obilježilo djelatnost rimskog opernog kazališta. To ime nije pripadalo kakvom velikom kompozitoru, već jednoj porodici ljubitelja muzičke i kazališne umjetnosti. Bili su to prinčevi Barberini, nećaci pape Urbana VIII; ta trojica istaknutih rimskih feudalaca i mecena umjetnosti, od kojih su dvojica nosila kardinalski šešir, sagradila su u svojoj palači golemu kazališnu dvoranu. Njihovo se kazalište otvorilo 1632. prikazivanjem opere *Sveti Aleksej* (*S. Alessio*) Steffana Landija (oko 1590 — oko 1655). Libreto tog djela napisao je kardinal Giulio Rospigliosi, potonji papa Klement IX. *Sveti Aleksej* značajan je u mnogom pogledu. On već sadrži predigru trodijelnog tipa, tzv. talijansku uvertiru, koju će osobito A. Scarlatti kasnije uspješno gajiti. Ona počiva na shemi: allegro (fugato) — adagio — allegro (fugato). U *Sv. Alekseju* nastupa i balet, koji će kasnije kao dekorativni element opere znatno obogatiti njezin vanjski sjaj. U tom Landijevu djelu uspješno se javlja i muzički humor, za koji je on očitovao sklonost već u svojoj ranijoj operi *Orfejeva smrt* (1619). Napokon, u *Sv. Alekseju* susrećemo prvi put mušku glavnu ulogu povjerenu kastratu, sopranistu.[50]

Komični elementi u Landijevim operama dali su poticaj za nastajanje muzičkih komedija, među koje pripadaju *Tko trpi, nek se nada* (*Chi soffre speri*, 1639) i *Zlo rađa dobrim* (*Dal male il bene*, 1653). Za obje je libreto sastavio spomenuti kardinal Rospigliosi, dok su muziku prvoj napisali Virgilio Mazzocchi (1597—1646) — brat Domenica i utemeljitelj jedne čuvene škole za pjevače i kompozitore — i Marco Marazzoli (vjerojatno 1619—1662), a drugoj Marazzoli i Antonio Maria Abbatini (oko 1595—1677). U operi *Tko trpi, nek se nada*, prikazanoj s velikim uspjehom u Barberinijevu kazalištu, uspio je kardinal Rospigliosi dobro ocrtati život sajmišta i njegova šarenila; mnogo je manje to došlo do izražaja u muzičkoj strani tog djela, u kojemu, po tvrdnji H. Goldschmidta, susrećemo prvi put tzv. *recitativo secco*, bliz običnom govoru, s pratnjom koja je povjerena akordima čembala (nasuprot tom tipu recitativa pojavit će se *recitativo accompagnato*, gdje će pratnju izvoditi cijeli orkestar ili, što je prilično često, sami gudači). U operi *Zlo rađa dobrim* nalazimo već finale u kojemu se udružuju svi glasovi na pozornici. To je prauzor čuvenih finala kojima će se isticati talijanske komične opere u slijedećem stoljeću.

U teatru Barberinijevih razvijala se još jedna kazališna forma, koja je u narednim decenijima prilično loše utjecala na operni razvoj. To je opera u kojoj je posebna pažnja posvećena dekorativnim efektima, uz pomoć raznih strojeva i scenskih efekata. Venecija će tu vrstu osobito gajiti, a Barberini će je unijeti u Francusku. U red takvih opera ide *Erminija na Jordanu* (1625), kojoj je autor Michelangelo Rossi (oko 1600—oko 1670). U *Erminiji* se javlja postupak koji će otada

[50] Kastriranje je u Italiji bilo uobičajeno od XVI do XIX st., a svrha mu je da odraslim ljudima sačuva alt ili sopran koji bi mutacijom glasa morali izgubiti. Kastriranjem očuvani glas razlikovao se i od dječjeg i od ženskog, a imao je i posebnu, privlačivu boju. Među kastratima bit će glasovitih pjevača, koji će u trijumfu obilaziti čitavu Evropu (Farinelli, Senesino, Bernacchi, Crescentini i dr.).

postati neobično omiljen, a sastoji se u tome da glavni junak dugo vremena ostaje nepoznat jer nastupa različito preobučen, a to izaziva nove zapletaje (osobito će se žene preodijevati u muškarce).

Jedan od istaknutih umjetnika koji su radili za kazalište Barberinijevih bio je Loreto Vittori (1604—1670), glasoviti pjevač, pjesnik i kompozitor, autor komedija i opere *La Galatea* (1639), jedne od najuspjelijih iz tog doba, u kojoj se, u okviru pastorale, uz primjenu zborne kontrapuktike i smionih harmonija odražava poniranje u dubinu duševnih zbivanja i njihovo istinito i uvjerljivo ocrtavanje.

U službi Barberinija stajao je i Luigi Rossi (oko 1598—1653), veoma napredan harmoničar, majstor kantate i operni kompozitor. Susrest ćemo ga u Francuskoj gdje će pripremati tlo za prodiranje opere u tu zemlju.

Papu Urbana VIII naslijedio je Inocent X, neprijatelj porodice Barberini. Da bi izbjegli neugodnosti i progone, prinčevi Barberini su tada sa svojom umjetničkom družinom prebjegli u Francusku. Inocent X, strog i neumoljiv, u želji da svećeničkom staležu vrati ozbiljnost i odvrati ga od svjetovnih užitaka, dao je tada zatvoriti kazalište Barberinijevih. No time se zatvara i to poglavlje u razvoju opere, kojemu djelatnost rimskih opernih kompozitora podaje posebna obilježja.

Vodstvo sada prelazi u ruke Venecije.

Opera u Veneciji. Razvoj opernog kazališta u Veneciji — tada gradu od oko 40.000 stanovnika — od osobita je značenja. U tom moćnom ekonomskom i političkom centru otvara se 1637. prvo javno kazalište, »Teatro di S. Cassiano«. Od kolikog je dometa taj kulturno-historijski događaj nije teško ocijeniti. Opera — bar u Veneciji — prestaje biti dobro jednog povlaštenog staleža. Ona postaje dostupna i širim građanskim slojevima, kojih su pripadnici uz odštetu od dvije lire mogli nabaviti ulaznicu. Aristokrati su i od javnih kazališta iznudili izvjesne povlastice utoliko što su postali vlasnici loža. Ali demokratizacija muzike u Veneciji ostavila je i tu svojih tragova: glasoviti engleski muzički historičar Burney, koji je u XVIII st. posjetio Italiju i druge evropske zemlje, spominje kako su upravitelji opernih kazališta dopuštali gondolijerima da udu u prazne lože i prisustvuju predstavi.

Oduševljenje koje je pojava opere izazvala kod feudalaca nije se smanjilo kad je i građanstvo upoznalo tu umjetničku vrstu. Velik interes publike ubrzo je povećao broj kazališta, pa ih je ponekad djelovalo i do osam u isto vrijeme. A s kakvom je nezasitnošću općinstvo tražilo uvijek nova djela, lako je uočiti kad pomislimo da su venecijanska operna kazališta do kraja XVII st. prikazala oko tri stotine različitih opernih djela! Predstave su se održavale od Stjepanova do kraja ožujka, zatim od druge nedjelje po Uskrsu do 15. lipnja i, najzad, od 15. rujna do kraja studenoga.

Pogledajmo kako se ta krupna promjena socijalne sredine kojoj je opera postala potrebom odrazila u samoj strukturi opernog djela. Pri tome odmah ističemo da je na nju izvršilo znatan utjecaj istodobno djelovanje dvaju faktora, od kojih je jedan bio izrazito ekonomskog karaktera, dok je drugi izvirao iz mentaliteta nove publike i odnosa libretista prema njoj.

Blagajne javnih kazališta nisu ni izdaleka raspolagale onako krupnim fondovima kao što je to bio slučaj kod feudalaca (od kojih su, uostalom, neki materijalno propali upravo zbog raskošnih oprema opera u svojim kazalištima). Njihovi su prihodi ovisili o posjetu publike. Ta je okolnost izazvala značajne izmjene u opernoj arhitektonici. S jedne strane, u želji da ugode općinstvu i što više privuku njegove simpatije, operna su kazališta posegla za vanjskim

efektima dekoracije i scene, koji su, doduše, dostigli visok stupanj tehničkog savršenstva, ali su i upadali u krajnosti koje su u mnogo čemu pridonosile kvarenju ukusa. S druge strane, trebalo je nešto žrtvovati da bi se donekle nadoknadili izdaci za opremu. Pri tome je bio pogođen orkestar (u kojemu je trebalo ograničiti broj svirača) i, osobito, zbor, koji je u operama Firence i Rima igrao istaknutu ulogu. Venecijanska opera često ga uopće ne pozna, čime je iz nje bio uklonjen važan umjetnički faktor. Trebalo je štedjeti i svjetlo. Kazališna dvorana nije blistala u sjaju stotina svijeća, već ju je, osim pozornice, pokrivala polutama, u kojoj su ovdje-ondje sablasno drhtale svjećice što su ih posjetioci kupovali pri ulazu da mogu listati po libretu, koji se redovito tiskao (to nije bio slučaj s partiturama, jer im se štampanje, zbog golemog broja novih opernih djela i njihova često naglog skidanja s repertoara, ne bi bilo isplatilo).

Znatne su promjene nastupile i u sadržajnoj strani opere. Općinstvo nije pokazalo mnogo sklonosti za hladnu simboliku antičke mitologije, koja za nj nije mogla značiti ono isto što i za aristokratski stalež. Libretisti su to razumjeli i dali se na iskorišćivanje historijskih motiva, a kasnije i fantastičnih, s obilnom primjenom nadnaravnih elemenata.

Međutim, oni se, kako je i razumljivo, nisu mogli otrgnuti od društvene sredine u kojoj su djelovali. Venecija tada živi parazitskim životom države koja ne sudjeluje u velikoj evropskoj trgovini s novim svijetom, već živi od bezobzirne eksploatacije naših zemalja i od trgovine s Turskom. Narod je u Veneciji stajao pod jakim teretom manjine koja je držala vlast u rukama. U takvim prilikama kazalište je donekle postajalo nadomjeskom za slobodu, ali je odražavalo i nedostatak etičkih vrednota. Imena ondašnjih opernih junaka i mjesta njihova djelovanja pripadaju ponajčešće rimskoj povijesti; ali u suštini to su Venecijanci preodjeveni u Rimljane. U glavnim motivima tadašnjih venecijanskih opera — to su redovito umorstva, otmice, preodjevanje, zamjene djece, trke za mirazom, za nasljedstvom, za krunom — pobjeđuje nasilje, oportunizam, makijavelistički utilitarizam, lukavština. Primjeri istinske moralne veličine rijetki su, i često su se najplemenitiji historijski motivi pretvarali u neukusno parodiranje. U venecijanskoj operi toga vremena vlada spletkarenje; uza nj je veoma moćan pokretač radnje i ljubav, ali je i ona neiskrena, izvještačena, prožeta lažnom sentimentalnošću i fraziranjem. Ljubav se tu u svojim manifestacijama često shematizirala, izazivajući automatskom primjenom sličnih postupaka i obrata prilično nelogične prizore. O tome piše jedan suvremenik: »Na sceni se pomaćeva, poplavljuju kazalište suzama u nazočnosti svojih gospođa i zaglušuju slušatelje zveketom okova koje vuku za sobom po tamnicama, odakle ih, protiv svakom zdravom razumu i nasuprot njihovu očekivanju, izvlače i vode k sretnom vjenčanju, javljuje četa vitezova koji griju zrak uzdisajima, prikrivaju sunce bljeskom svojih koje rješava svaki čvor...«

Oko polovine stoljeća razvija se sve većom snagom i uspjehom upotreba spomenutih strojeva za neobične efekte. Scenograf postaje izvanredno cijenjen i ugledan. U danom trenutku, kad raskoš scenerije, veličanstvenost i nečuvena fantastičnost scenske realizacije bude dosegla vrhunac, ime scenografa bit će na programu redovito otisnuto uz kompozitorovo, koje će neriješetko i izostati.

No u toj operi-reviji, koja je na svoj način odražavala i šarolikost venecijanskog krajolika i jarkost boja na platnima mletačkih slikara, pojavio se još jedan element — ne doduše sasvim nov — koji se libretistima nametnuo kao duboko ukorijenjena potreba stanovnika Venecije. Mislimo na komične figure i situacije, koje su putem golemog uspjeha što ga je u građanstvu trajno imala komedija dell'arte uvijek neobično privlačile pažnju Mlečana.

Otuda u venecijanskim operama česti lakrdijaški likovi, budale, mucavci, gluhaci, kljasti, koji će unositi živost i svježinu u radnju.

Lice opere se, eto, postepeno sve više mijenjalo i izobličavalo. Ona je postojala sredstvom čiste zabave i razonode, scenskim djelom koje će brzo zaboraviti da je muzika samo jedno od sredstava za njegovu umjetničku realizaciju, a ne svrha samoj sebi. Uživanje u melodici bel canta — otrgnutoj od dramske radnje iz koje bi morala neumitnom nuždom izvirati — i u čudesima dekoracije otvorilo je već u Veneciji vrata dekadenciji opere u Italiji, koja će prilično trajati i potčiniti sebi ukus posjetilaca po kazalištima drugih zemalja Evrope. Činjenica da su se u Veneciji otvorila prva javna kazališta nije ipak donijela plodove koje je bilo moguće očekivati od tako krupnog događaja; sredina nije bila doraasla zadacima koje je na nju postavljala potreba za očuvanjem opere kao umjetničkog djela u kojemu sintetičko djelovanje različitih umjetnosti postaje izvorom novih emocija u oplemenjivanju duha.

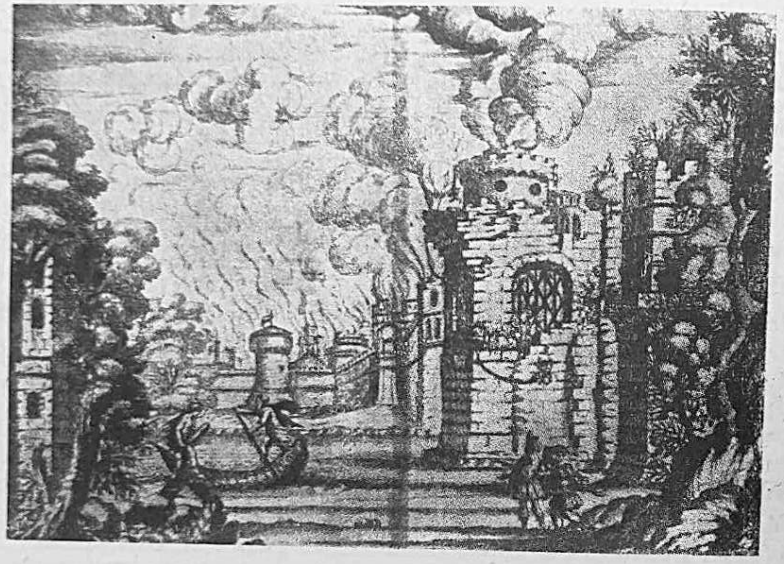
Spomenimo, u najužim obrisima, istaknute zastupnike opere u Veneciji.

Uz Monteverdija, o kojemu je već bilo govora, najznačajniji je predstavnik mletačke opere Francesco Cavalli (1602—1676), pjevač, orguljaš i zborovođa sv. Marka. U trideset godina on je napisao oko četrdeset opera, od kojih se 28 sačuvalo. Prva od njih, *Svadba Tetide i Peleja* (1639), po svoj je prilici i prvo muzičko-scensko djelo koje se u programu naziva operom. Iskorišćavajući većinom mitološke motive, Cavalli je pisao muziku čistih linija, jasnu, s naglašenom ritmičkom osnovom. To je muzika koju su lako mogli usvajati i širi građanski slojevi, djelomično i po tome što se Cavalli rado služio narodnim napjevima, stvarajući i u njihovu duhu, osobito u lelujavom ritmu barkarole. Značajan je Cavalli i kao vješt crtač komičnih situacija. On je mnogo pažnje obraćao recitativu, ali je u trenucima dramske napetosti, na putu ka kulminaciji osjećajnog iživljavanja, znao razvijati široke arije s izvanrednim gradacijama. Cavalli je vrlo često očitovao posebnu sklonost za teme izgrađene iz elemenata durkvintakorda ili molkvintakorda (što bjelodano proističe iz njegove težnje za jasnoćom i pristupačnošću melodijskih obrisa). On je gradio i uspjele tužaljke (tzv. *lamento*) na ostinatnim kromatiziranim basovima. Od Cavallijevih opera najveći, gotovo evropski uspjeh je *Jason* (1649). Od ostalih valja navesti *Didonu, Kserksa* i *Herkula ljubavnika*. U operi *Didone* (1641) tipična arija novog belkantističkog stila sasvim je izgrađena.

Ostali su poznatiji kompozitori mletačke operne škole Giovanni Legrenzi (1626—1690), Pietro Andrea Ziani (oko 1620—1684), Carlo Pallavicino (oko 1630—1688) i Antonio Caldara (1670—1736), čije djelovanje dobrim dijelom pada u XVIII st.

Od mletačke opere k napuljskoj. Na prijelazu k punom razvoju napuljske opere, koji je uslijedio razmjerno kasno, tek potkraj XVII st., treba spomenuti nekoliko značajnijih imena i djela. Pri tome ćemo se ponovno susresti s Firencom. U tom je gradu nastojanje Camerate nastavilo nekoliko muzičara, među kojima Marco da Gagliano (1575—1642), čija *Dafne* (1608), uz vrlo zanimljiv predgovor, ima ozbiljne muzičke kvalitete, osobito u vezi s bogatom upotrebom zborova, koji, izmjenjujući se s muziciranjem novog stila, čine od tog djela osebujnu mješavinu izražajnih suprotnosti. U Firenci je djelovala i Francesca Caccini (1588 — oko 1626), nadarena Giuliova kćerka, autorica, među ostalim, opere *Ruggierovo oslobođenje s Alcinina*

otoka. Njoj pripisuju prvu primjenu tzv. *da capo* arije, koja se temelji na trodijelnosti tipa A-B-A, pri čemu se A redovito ponavlja, s ukrasima i raznim varijantama.[51] Takva će arija postati neobično značajna u potonjoj opernoj arhitektonici i vladati u njoj do Gluckovih vremena. Najzad, u Firenci nalazimo nove uzorke muzičke komedije, kojoj smo temelje susreli u Rimu. God. 1656. otvorilo se firentinsko kazalište »Teatro di Via della Pergola« s komičnom operom (u programu je stajalo »dramma civile rusticale«) *La Tancia*, za koju je Jacopo Melani (1623—1676) napisao muziku. Djelo je protkano uspjelim komičnim, lakrdijskim elementima, dok arije imaju plastičnu ljepotu. Prizvuk narodnog melosa odiše svježinom i uvjerljivošću, koja je posebno na mjestu u radnji što se zbiva na selu (vidi primjer br. 104).

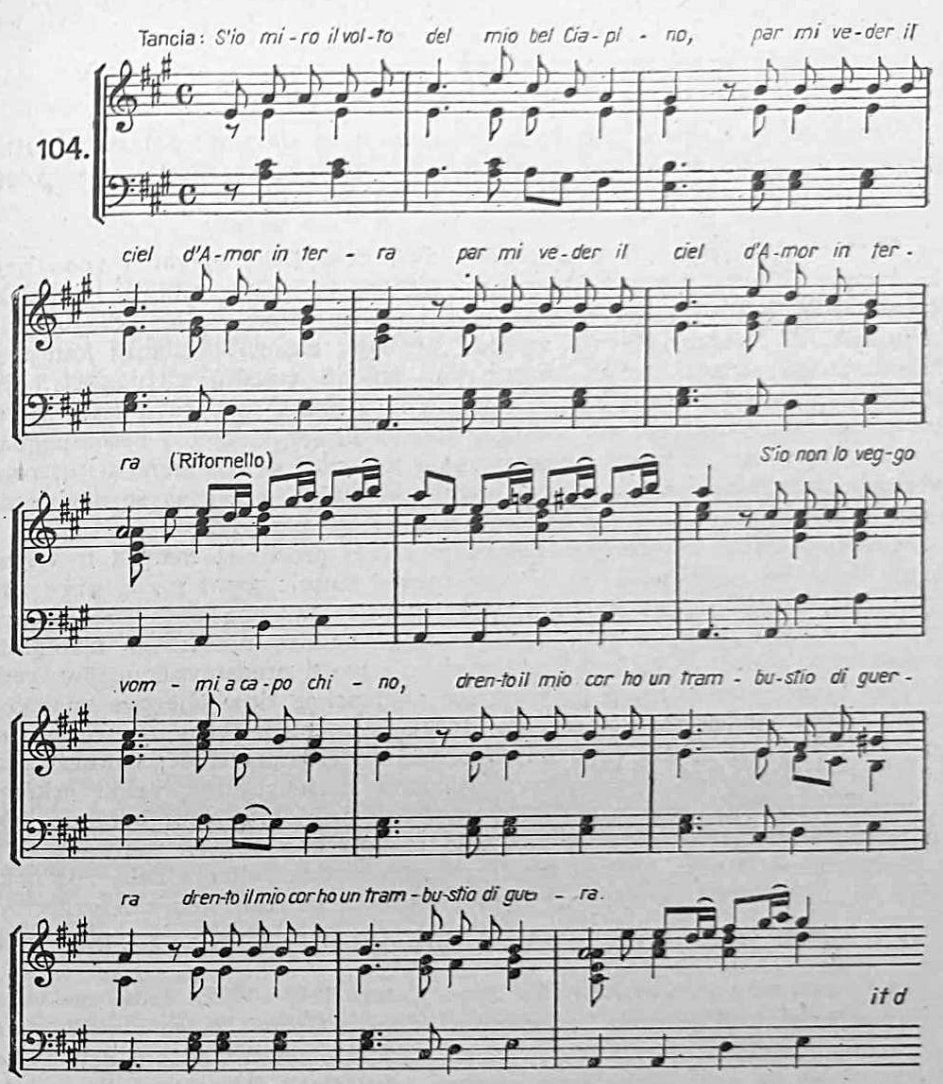


Prizor iz opere *Ercole in Tebe* J. Melanija

* * *

Razvoj opere u drugoj polovini stoljeća potpao je u izvjesnoj mjeri pod utjecaj jedne muzičke vrste koja je u sredini stoljeća proživjela doba punog cvata. Mislimo time *kantatu*, komorno-koncertni vokalni oblik, nastao, po riječima R. Rollanda, iz potrebe ondašnjih talijanskih kompozitora, da dramatiziraju i koncertne forme. Živeći — poput madrigala — u salonima aristokratskih i uglednih porodica, kantata je usvojila novi, monodički, ekspresivni barokni stil. Ali taj vokalni rod nije imao izravne veze sa scenom. Daleko od žive dramske radnje i suosjećanja gledaoca s udesom dramskih junaka, kantata se doskora pretvorila u oblik koji je na pukoj formalnoj osnovi produbio jaz između osnovnih faktora operne arhitektonike: recitativa i arije, koji su i u kantati postali glavnim, upravo jedinim sastavnim dijelovima (uz njih nalazimo u kantati i arioso). U punoj simetričnosti odmjenjivanja arije i recitativa (obično se po jedna arija nalazila između dva recitativa) izvršilo

[51] Te su varijante i ornamentacije često bile prepuštene ukusu pjevačevu, koji ih je sam izmišljao i sastavljao. U današnjoj izvedbi ukrase, dakako, više nitko ne dodaje, jer se u toku vremena duh izvodilačke prakse sasvim izmijenio, ali nekada je dodavanje ornamenata u rukama dobrog umjetnika-pjevača znalo pojačati ekspresivnost, kao što je također, s druge strane, često služilo samo lošoj ambiciji i slavohlepnosti.



se na području kantate potpuno emancipiranje onih razvijenih melodijskih odlomaka koji su, pod naletom intenzivnijeg potenciranja tonskih elemenata u govorenoj riječi, gubili vezu s recitativom, svojim praizvorom, i poprimali obličje onoga što se stalo nazivati arijama. U kantati — koja je obično bila pisana za jedan ili nekoliko glasova i čembalo — usmjerili su otada kompozitori svu pažnju na vanjsku, formalnu ljepotu bel canta, melodijske linije, koja je sve više postajala poprištem za briljiranje glasovnim virtuozitetom. No lažni sjaj izvanjske ispraznosti, koji je pokidao veze sa životom i osudio tadašnju kantatu kao cjelinu na kobnu jednostranost i umjetnički neuspjeh, nije u kantati iscrpio moć svog djelovanja. Budući da su gotovo svi ondašnji kompozitori pisali i opere i kantate, loše su osobine kantate u rukama istog čovjeka lako prelazile na operu, pa će pobjeda muzike nad poezijom, lirike nad dramom, forme nad sadržajem, sredstva nad ciljem obilježiti u budućnosti u mnogo čemu i razvoj opere, u kojoj će sloboda emocije ginuti u okovima unaprijed utvrđenih formalnih obrazaca.[52]

[52] U razvoju kantate razlikuje se više podvrsta, među kojima se nalaze i veoma jednostavne, tako *aria cantata* koja se sastoji od svega jedne arije; ova se ponavlja uz svaku strofu teksta; u *kantati s pripjevom* jedan dio arije ostaje pri svakom ponavljanju nepromijenjen (poput pripjeva) a drugi se dio mijenja; složenija je *rondo-kantata*, u kojoj su recitativi i ariosi povezani kraćom arijom koja se povremeno ponavlja kao glavna tema u rondou.

Vračajući se k operi toga doba, preostaje nam da prije pojave napuljske operne škole spomenemo dva negda čuvena kompozitora: Cestija i Stradellu, u čijim se djelima često zamjećuje loš utjecaj kantate.

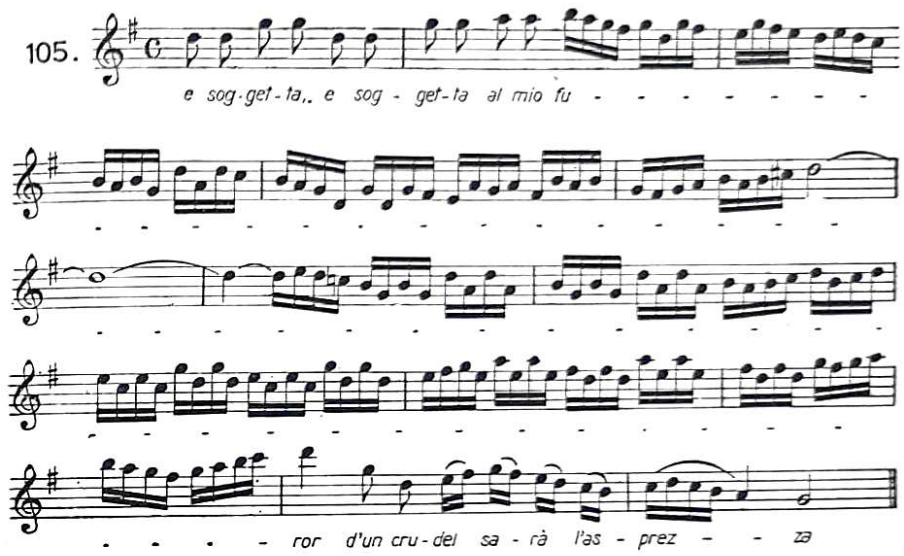
Marc'Antonio Cesti (1623—1669), franjevac, pjevač i vođa dvorske kapele u Beču, veoma plodan na opernom području, ostavio je oko 150 opera, od kojih se desetak sačuvalo. Cesti je bez sumnje imao mnogo smisla za humor, za crtanje idiličkih, nježnih ugođaja; mnogo je slabiji kad treba izraziti snagu strasti. No on osobito voli isticati vokalni virtuozitet i time privlačiti pažnju slušatelja na puku tehničku vještinu pjevačeva grla. U svojim recitativima upotrebljava Cesti, jedno uz drugo, i secco i accompagnato, umećući i ariozne odlomke. Accompagnato mu služi prvenstveno u prizorima svečanog karaktera, osobito u tzv. ombra-prizorima, u kojima se doziva duh kojeg pokojnika (ovakvi su prizori značajni za baroknu operu uopće). U Cestijevim djelima konačno se izgrađuje i vrlo proširena manira u arijama onoga doba, tzv. *devizna arija*. U njoj pjevač iznosi, poput gesla, prve riječi prvog stiha, nakon čega kraće vrijeme pauzira, a onda opet počinje ariju ispočetka, ali je više ne prekida. Takva će manira nestati iz izvodilačke prakse tek u sredini XVIII st. Cesti je već i izraziti predstavnik međunarodne dvorske opere, više kozmopolitskog nego talijanskog tipa. Njegova znamenita opera *Zlatna jabuka (Il Pomo d'oro,* 1667), izvedena u Beču u povodu vjenčanja Leopolda I, tipični je primjerak takve »festa teatrale«; iznoseći priču o Parisu i Heleni, to djelo iskorišćuje silne mase statista, veliki orkestar, izvanredno svečane, pompozne, ali fantastične, jednom riječju barokne dekoracije, uz neviđene scenske efekte. Bilo je potrebno 100.000 talira da se na pozornici, u pet činova i 67 prizora, uzmognu nanizati slike s neba i iz pakla, oluje na moru, bitke, opsade uz pomoć slonova, potresi, Venerini vrtovi . . .[53]

Uz *Zlatnu jabuku* vrlo je poznata bila i Cestijeva opera *La Dori* (1661).

Alessandro Stradella (vjerojatno 1642—1682) vodio je buran, nemiran život, koji je rano i tragično završio: u Genovi su ga umorili plaćenici jedne plemićke obitelji kojoj se bio zamjerio (prema jednoj drugoj verziji ubila ga je neka ljubomorna operna pjevačica). Taj plodni kompozitor, koji se istakao i kao pjesnik (pisao je stihove za svoje kantate u koje je čak unosio i autobiografske pojedinosti), ostavio je više kantata, oratorija, moteta, madrigala, instrumentalnih kompozicija (*18 Sinfonie a più stromenti,* u kojima, prije Corellija, ostvaruje strukturu concerta grossa), pastorala i četiri opere, među njima *Horacije Kokle na mostu* i komičnu operu *Trespolo kao skrbnik*. Stradella je znao oblikovati izvanredno lijepe arije, njegova se djela odlikuju poletom i živošću; ali on je vrlo često pretjerivao, rasipajući tonove, kojih je bujica prikrivala tekst tako da se on često pretvarao u izliku za gomilanje beskrajnih ornamentiranja i vokalizacija. Započinje ona »in-

[53] Finale ove opere vrlo je poučan za razumijevanje značenja što ga je opera imala u feudalnom društvu. Pošto su u alegorijske figure Slave i Ljubavi veličale Leopolda I i njegovu moć, u finalu Jupiter pri kraju opere rješava čvor drukčije nego u mitskoj legendi. On daje zlatnu jabuku onoj koja u sebi ujedinjuje Junonino veličanstvo, Paladinu mudrost i Venerinu krasotu. To, dabome, nije nitko drugi već Margarita iz Španjolske, nova carica. U tom se trenutku nad svim licima na pozornici diže slika Leopolda i njegove žene.

strumentalizacija« vokalnih dionica koja će postati prilično karakteristična za kasni barok. Evo primjera iz jedne kantate:



Opera u Napulju. U povijesti talijanskog opernog kazališta napuljska se opera najkasnije razvila. Kraljevski aragonski dvor imao je u svojoj službi pjevače i svirače, ali ih je upotrebljavao isključivo za prigodne svečanosti, za priredbe mješovitog karaktera, s baletnim i zbornim tačkama, ponekad alegorijskog značaja ili u stilu maskerate. Tek 1651. dolaze u Napulj venecijanski pjevači i donose prve operne izvedbe (Monteverdijeva *Krunidba Popeje*).

Postepeno opera privlači pažnju i domaćih kompozitora, među kojima se najprije istakao Francesco Provenzale (oko 1627—1704), nastavnik u jednom od napuljskih konzervatorija (spominjemo uzgred da su čuveni napuljski konzervatoriji, upravo muzička odgajališta za siromašnu djecu, u toku vremena postali gotovo nepresušnim rasadištima kompozitora, pjevača i instrumentalista; zajedno s konzervatorijima Venecije oni su snabdijevali Italiju i Evropu dobrim produktivnim i reproduktivnim umjetnicima). Provenzale je ostavio duhovna djela, kantate i opere, ali ih je mali broj dosad poznat. U njegovim operama (*Osvećena Stellidaura, Rob svoje žene*) ima dubine i uzbudljivosti. Harmonija mu je ponegdje izvanredno smiona, virtuoske vokalizacije česte i uporne. U libretima vrlo često nastupaju popularni komični tipovi, a katkada se javljaju i uloge u napuljskom narječju, što će napuljska komična opera u slijedećem stoljeću uspješno iskoristiti.

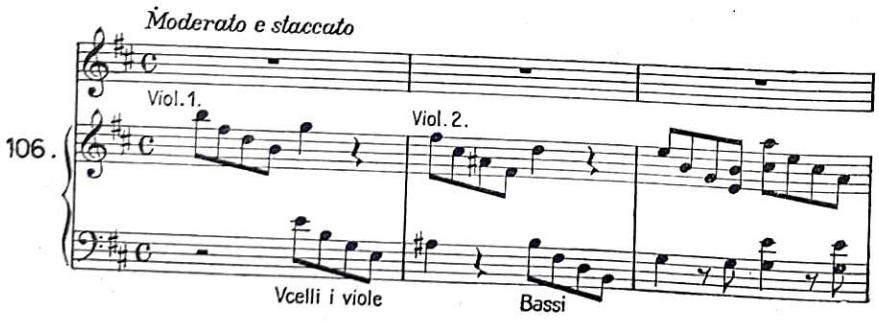
Mnogo značajniji od Provenzalea, zapravo prvi veliki majstor napuljske opere bio je Alessandro Scarlatti (1660—1725).[54] Pošto je izvjesno vrijeme proveo u Rimu kao zborovođa bivše švedske kraljice Kristine, velike ljubiteljice i zaštitnice umjetnosti, preselio se 1683. u Napulj, gdje je postao zborovođa kraljevske kapele. Boravak u Napulju prekidao je nekoliko puta zbog ponovnog odlaženja u Rim, gdje je ostajao po nekoliko godina (1702—1708, 1717—1722). Scarlatti je bio podjednako plodan i mnogostran. Oko

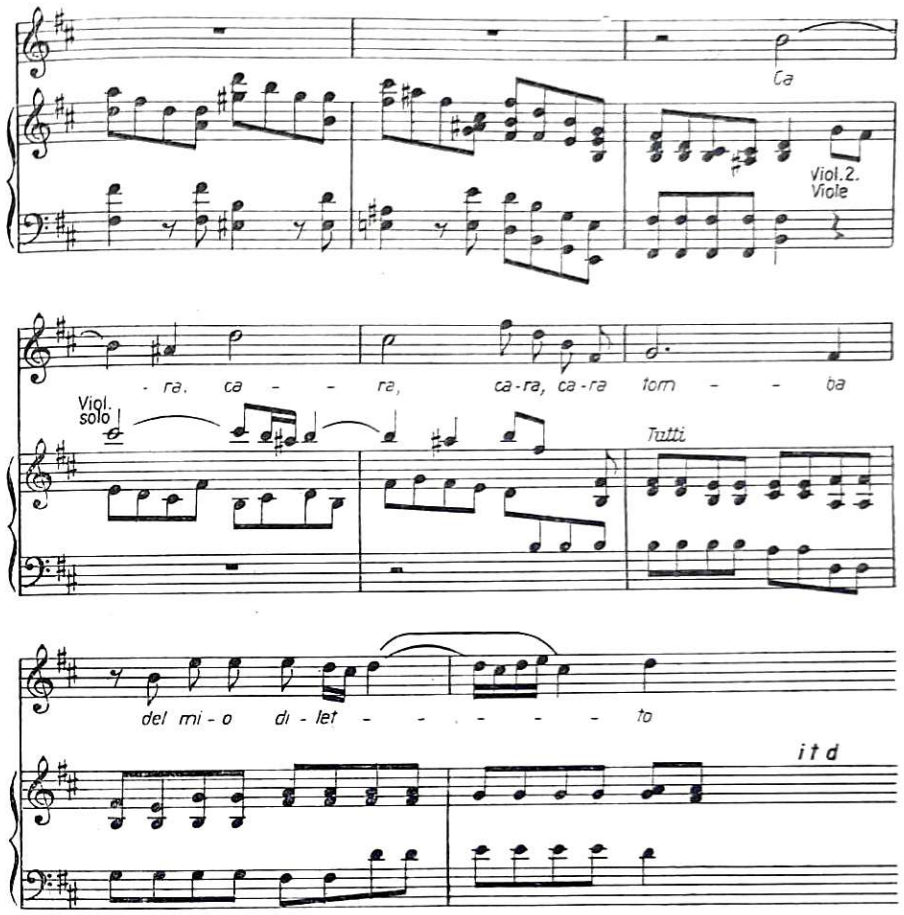
[54] Dugo se smatralo da je rođen 1659. u mjestu Trapani na Siciliji. Kasnije je ustanovljeno da se rodio naredne godine u Palermu.

115 opera (oko 80 je izgubljeno), 660 kantata, 200 misa, oko 20 oratorija, moteta, psalama i instrumentalnih djela ostavio je taj veliki umjetnik, kojega su smatrali jednim od najboljih čembalista, orguljaša, dirigenata i učitelja onoga vremena. Njegovom djelatnošću doživljuje svjetovna kantata doba svoga najveća sjaja, koji će potamniti tek pred cvatom duhovne kantate u rukama J. S. Bacha.

U red najvrednijih i najpoznatijih Scarlattijevih opera idu *Statira, Pir i Dimitrije, Mitridate* (1707), *Tigrane* (1715), *Griselda* (1721) i komična opera *Pobjeda časti*. U njima Scarlatti očituje veliko bogatstvo izražajnih elemenata, na osnovi čvrste umjetničke savjesnosti i ozbiljnosti koja ga je navodila da tek mjestimično popusti zahtjevima vremena i mode. Dražest i umilnost bitne su značajke njegove umjetnosti, ali on je podjednako sposoban da tonski oblikuje i duševna talasanja što ih izazivaju jake strasti. Njegov je način izražavanja unutarnje napetosti drukčiji nego u Monteverdija, koji u tu svrhu iskorišćuje disonancu i brze ritmičke pokrete: Scarlatti — kaže ispravno Kretzschmar — gradi na širokim, impozantnim ritmovima i velikim intervalima u melodici (tu će stilsku značajku prihvatiti i mnogi drugi talijanski kompozitori, kojima će široki intervali dobro doći da ih naknadno, kod ponavljanja, popune koloraturnim prijelazima). Pobliže ogledanje arhitektonskih elemenata Scarlattijevih opera nameće nekoliko zaključaka, kojima pripada istaknuto značenje: 1. njegov je orkestar napredan, a instrumentalne boje u njemu iskorištene su s mnogo ukusa; sastav Scarlattijeva orkestra neće se mijenjati uglavnom sve do Mozartovih vremena (u operi *Tigrane* orkestar sadrži instrumente koje će Haydn upotrijebiti u svojim prvim simfonijama: prve i druge violine, viole, violončela, kontrabase, dvije oboe, fagot i dva roga); 2. recitativo accompagnato postaje u Scarlattijevim rukama moćnim oruđem dramskog izraza kome vrlo prikladno služe bogate i raznovrsne harmonije; 3. u predigri svojih opera Scarlatti je učvrstio tip *talijanske uvertire;* ona je po stilu i obliku srodna ondašnjoj koncertantnoj muzici, a kod Scarlattija joj je opseg prilično skroman; izgrađena je na shemi: brzi stavak — kraći polagani stavak — brzi stavak (često u ritmu menueta); 4. Scarlatti snažno razvija da capo-ariju, dajući joj obilježja plastičnosti, elegancije i koncertantnosti, vješto izbjegavajući ukrućenost kalupa.

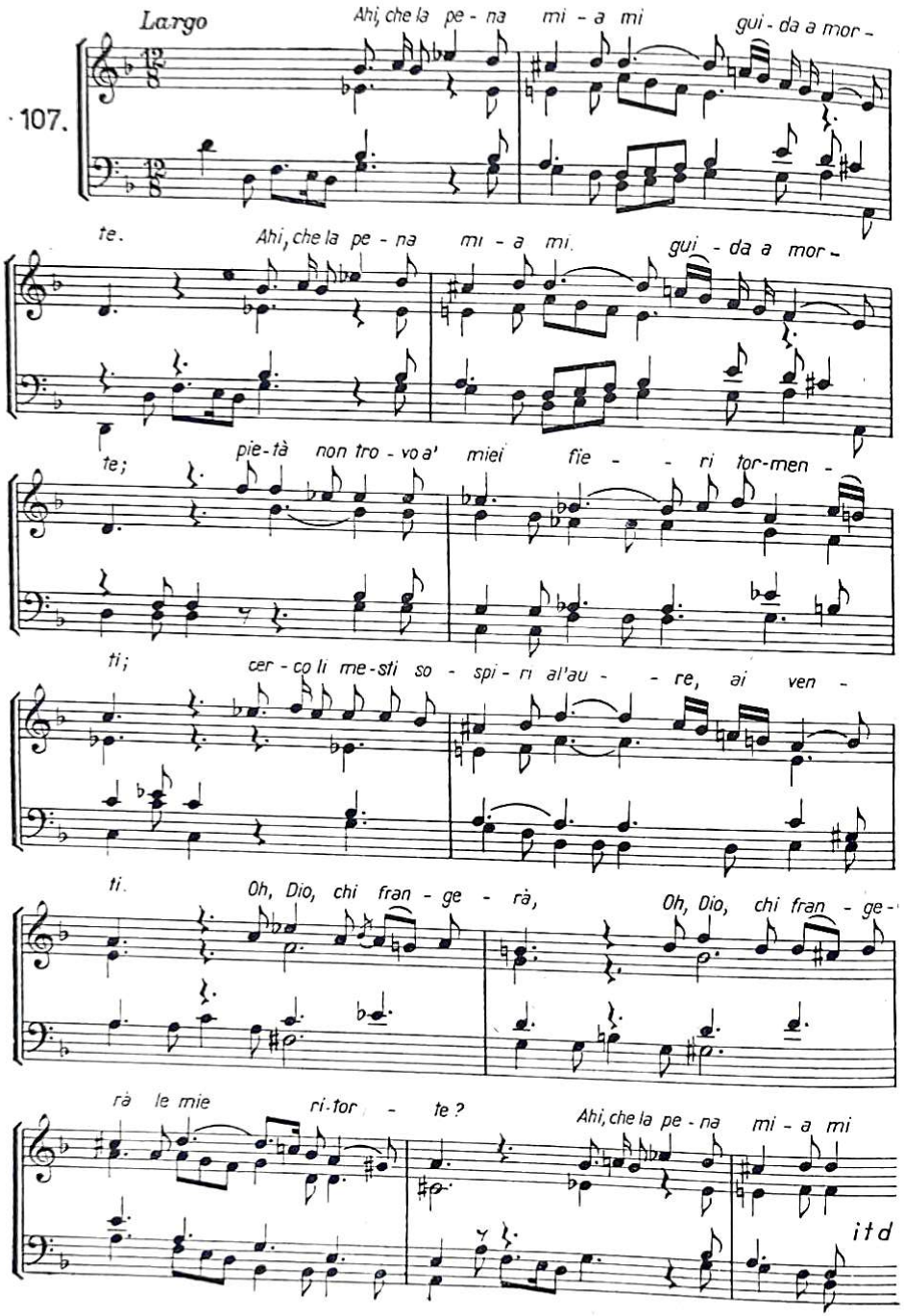
Fragment tužaljke iz opere *Mitridate* ilustrirat će donekle Scarlattijevu melodičku misao:





Ove navode o prvom razdoblju djelovanja napuljske škole i o njenom prvom velikom, možda i najvećem predstavniku završavamo napomenom o jednoj formi koju je s posebnom sklonošću i ljubavi gajio Scarlatti kao i svi napuljski i talijanski kompozitori, štaviše i mnogi stranci, osobito Bach i Händel. Mislimo time *siciliano,* prvobitno ples u 12/8-mjeri, izrazite ritmičke podloge, koji je postao neobično podesan za lirske ugođaje (osobito u molu). Jedan veoma lijep primjer, sugestivne melodičke linije, iz pera Leonarda Lea (1694—1744), kompozitora napuljske škole, osvijetlit će izražajne mogućnosti siciliana. Primjer je karakterističan i stoga što je u njemu obilno zastupana osobita harmonijska konstrukcija, koju su mnogo voljeli i upotrebljavali i tada i kasnije. To je tzv. *napuljski sekstakord,* koji, sudeći po imenu, potječe iz stvaralačke prakse napuljskih kompozitora, no to nije tačno, jer ga poznaju gotovo svi kompozitori srednjeg baroka (vidi primjer br. 107).

Prikazali smo razvoj talijanske opere u prvom stoljeću njena života. Vidjeli smo joj izvor i ciljeve, pozitivne i negativne osobine, socijalnu ulogu i domet djelovanja. Pratimo je sada na putu osvajanja drugih velikih evropskih zemalja.



Opera u Francuskoj do Lullyja. Izvan Italije opera je rijetko nailazila na otpor. Nju su uglavnom odmah prihvaćali, osobito u feudalnim krugovima, koji su je, kako smo već naglasili, smatrali i korisnim političkim sredstvom. Međutim, u Francuskoj se ona ipak razmjerno kasno udomaćila. Tome je više razloga. U prvom redu, u doba pojave i prvog razvoja opere Francuska je već bila jaka centralistička država, a ne sklop samostalnih kraljevina i kneževina poput Italije. Nije tu bilo međusobnog natjecanja pojedinih dvorova u sjaju i raskoši, što je u mnogo čemu pogodovalo brzom razvitku opere na većem dijelu Apeninskog poluotoka. U Francuskoj je jedino Pariz bio mjerodavan. Ono što je prihvaćao kraljevski dvor, prihvaćala je i Francuska, što je on odbijao, odbijala je i ona. Stoga je opera u Francuskoj uhvatila korijena tek onda kad je čvrstom nogom uzmogla stupiti u francuski dvor. Na tom se dvoru gajio tzv. dvorski balet — *ballet de cour* (u kojemu su sudjelovali prinčevi pa i sam kralj), umjetnička vrsta bez izrazite dramske radnje, s posebnim naglašavanjem koreografskog momenta, živopisnosti i egzotike. Dvorski je balet bio veoma omiljen i teško ga je bilo zamijeniti ili potisnuti kakvom drugom scensko-muzičkom formom. S druge strane, sam francuski racionalistički mentalitet nije bio sklon operi. Još 1711, četvrt stoljeća iza smrti Lullyja, prvog velikog majstora francuske opere, pisat će istaknuti književnik i filozof Saint-Evrémond ove karakteristične retke: »Ima u operi nešto tako neprirodno da to vrijeđa moj um. Čini se kao da su se dramska lica na smiješan način dogovorila da će pjevajući muzički tretirati najobičnije i najvažnije poslove svog života . . .« A i opće gledanje na muzičku umjetnost u tadašnjoj Francuskoj vidjelo je u njoj više zvukovnu dekorativnost nego sredstvo za izražavanje afekata. Navedimo najzad i vladavinu Ljudevita XIII (1610—1643), koji je u svojoj ponešto pretjeranoj pobožnosti bio nesklon svim novim umjetničkim manifestacijama svjetovnog karaktera.

A ipak, ni u Francuskoj nije bilo tlo operi sasvim nepripravno. U toj su zemlji također već postojale mogućnosti za udruživanje muzike i pozornice; pojavila se bila čak i ideja o obnovi antičke muzike i antičkog kazališta. Ali — za razliku od Talijana koji su, oponašajući stare Grke, stvorili monodiju, continuo i dali novu ulogu disonanci — Francuzi pristupaju problemu sasvim drukčije.

Pjesnik J. A. de Baïf — jedan od članova spomenute čuvene humanističke pjesničke škole »Plejade«, kojoj je na čelu stajao Pierre de Ronsard — osnovao je 1571. god., s dopuštenjem Karla IX, Akademiju za poeziju i umjetnost. U tom udruženju mnogo se raspravljalo o negdašnjoj vezi između tona i riječi, pa su se vršili i pokušaji za obnovu te veze. Ne napuštajući višeglasja, članovi su akademije, među njima istaknuti muzičari Jacques Mauduit (1557—1627) i Claude le Jeune (oko 1530—1600), nastojali prilagoditi muziku metrici teksta i time ostvariti njihov što tješnji spoj. Nastao je tako »vers mesuré«, tipični renesansni pokušaj da se muzički ritam združi s kvantitetom metra, dakle s duljinom, odnosno kratkoćom sloga (u takvim pokušajima na dugi slog je dolazila polovinka a na kratki četvrtinka). A katkada su pokušavali sastavljati i jednoglasne napjeve uz pratnju lutnje. Na jedan i na drugi način — u višeglasju, koje je nužno pazilo na metričke odnose riječi, kao i u jednoglasju, koje je poštovalo ista načela — ti su francuski umjetnici u stvari djelovali na pojednostavnjivanje polifonije i spremali tlo monodiji.

U razvoju francuskog dvorskog baleta jedna je godina veoma značajna jer otada počinje njegov pravi život: 1581. prikazuje se na francuskom dvoru *Ballet comique de la Reine*[55] (nazvan i *Circé*) prigodom vjenčanja kraljičine sestre Mlle de Vaudemont s vojvodom de Joyeuse. Balet je postavila skupina humanista, pjesnika, muzičara i koreografa. Zamislio ga je i izradio Talijan Baldassarino de Belgiojoso (Balthazar de Beaujoyeulx). U tom scenskom djelu bilo je recitacija, solističkih vokalnih tačaka, zbornih nastupa, plesova i pantomima. Dramska radnja baleta oslanjala se na likove i zbivanja iz antičke mitologije. Zanimljivi scenski efekti bili su postignuti uz pomoć posebnih strojeva. Tragovi utjecaja nekadašnje Baïfove akademije, čiji su se članovi kasnije, u doba Henrika III, okupili u tzv. Académie du Palais, očiti su u nekim elementima i obilježjima ovog čuvenog baletnog spektakla (u nekim plesnim tačkama i koraci su se ravnali prema duljini ili kratkoći slogova, pa se pojavio i termin »ballet mesuré«).

U toku XVII st. dvorski je balet prešao nekoliko razvojnih faza. Započevši život kao plod i oblik renesanse, poprimio je uskoro barokne značajke. Recitacija je bilo sve manje, dok ih nisu sasvim istisnule pjevane tačke. Možda se u tome ogleda i utjecaj Caccinija za vrijeme njegova boravka u Parizu (1604—1605), kad je za svoj način pjevanja i predavanja naročito zainteresirao Pierrea Guédrona (umro 1621. ili 1622). kraljičinog ravnatelja muzike i kompozitora brojnih baleta. Nakon 1620. barokna obilježja su sasvim očita, dok se na povezanost dramske radnje sve manje pazi, pa se ballet de cour pretvara u niz plesnih slika, tzv. »entrées« (otuda i izraz »Ballet à entrées«), u raskošnu reviju u kojoj efekti dekoracije i stroja prvenstveno privlače gledaoce. Oko 1650. pjesnik I. de Benserade unosi literarnu kvalitetu u stihove pjevanih tačaka i vraća dvorskom baletu izgubljeno jedinstvo radnje, koja se sada kreće u okvirima fantastike i egzotike. Vrijedno je spomenuti da je dvorski balet započinjao orkestralnom predigrom koja je dobila naziv *uvertira*, odakle ga je francuska opera preuzela, kao što će od dvorskog baleta preuzeti i druge elemente (zborne plesne tačke, orkestralne tačke programnog tipa). Među kompozitore muzike za dvorski balet (oni su odreda imali istaknute položaje na dvoru) spadaju, uz već spomenutog Guédrona, Antoine Boesset (oko 1587—1643) i njegov sin Jean-Baptiste (oko 1614—1685), Étienne Moulinié (umro oko 1670), Jean de Cambefort (1605—1661) i Guillaume Dumanoir (1615—oko 1690), violinist i baletni majstor.

Muzika dvorskih baleta veoma se nepotpuno sačuvala. Pisana za potrebe dvora, rijetko se štampala. Izuzetak su tzv. *airs de cour*, pjevane tačke koje bi se razmjerno najviše svidjele. No airs de cours nisu bile povezane isključivo uz dvor i baletne predstave. Proširile su se i u građanskom staležu, poznate i kao *voix de ville*, te su u obliku kompozicije za glas i lutnju doživjele pravi procvat. Upoznalo ih je i inozemstvo, oponašali su ih u Engleskoj (tzv. *english ayre*) i u Njemačkoj.

Nakon smrti Ljudevita XIII, za Mazarinova regentstva, nastaju nova vremena. Kardinal Mazarin, rođeni Talijan, ljubitelj opere koju je u mladosti upoznao na raskošnim predstavama Barberinijevih u Rimu, prvi je doveo u Francusku operne družine iz Italije. Pri tome ga je više od ljubavi za umjetnošću vodila težnja da pruži svojim političkim suparnicima zabave i razbibrige i da ih predobije za sebe, a istodobno da odvrati aristokratske krugove od upletanja u državničke poslove. Nakon nekoliko prilično beznačajnih opernih predstava s talijanskim pjevačima obratio se Mazarin prinčevima Barberini; oni su se u međuvremenu, kako znamo, sklonili u Francusku sa skupinom umjetnika koji su stajali u njihovoj službi. Dvojica od njih, libretist Buti i prije spomenuti majstor kantate Luigi Rossi, predali su Barberinijevima operu *Orfej*, koja se 1647. izvela u Parizu s velikim sjajem. Ta opera, u kojoj pored stvarne melodijske ljepote ima i mnogo ispraznih dekorativnih efekata, s jakim naglašavanjem egzotike (životinjski kostimi i plesovi), sadrži i neke elemente koje ćemo zateći u Lullyjevim operama, npr. prolog (odavna udomaćen u talijanskoj operi), u kojemu se slave vrline vladara, žrtvovanja, proroštva, prizore iz fantastičnog svijeta (pakla).

Orfej je ubrzo izazvao opoziciju parlamenta, koji je prosvjedovao zbog velikih izdataka. Bilo je, navodno, potrebno 300.000 škuda da bi se pokrili troškovi oko postavljanja ove opere. Novac je bio namaknut novim porezima i pristojbama. Politički pamfleti i popijevke protiv Mazarina (mazarinades) napadale su *Orfeja* i kastrirane pjevače, koji se u Francuskoj nikad nisu uspjeli održati.

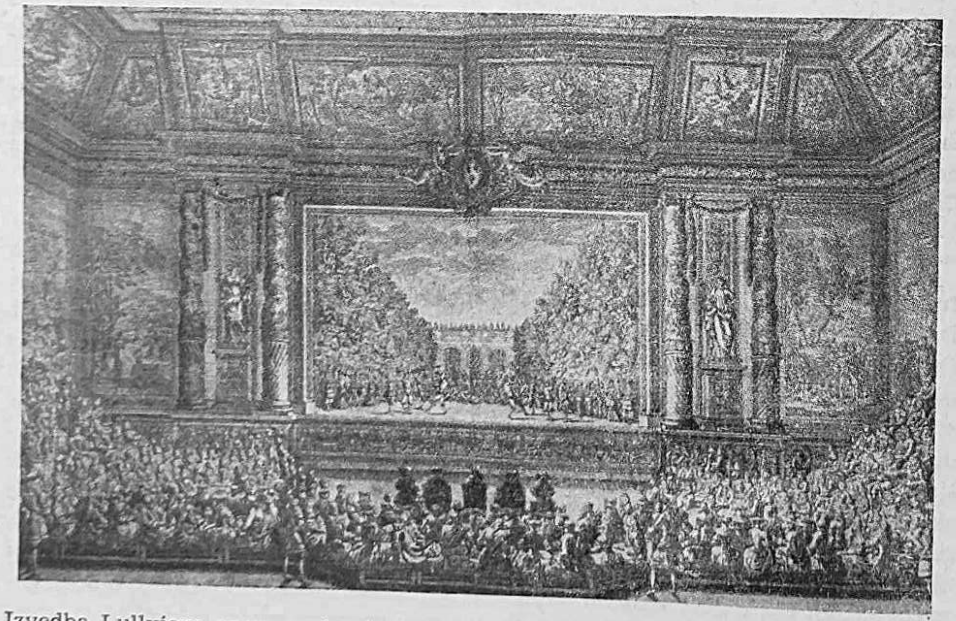
Talijanska se opera u Parizu nije afirmirala. Međutim, klice su ipak bile posijane. I baš u vrijeme kad je antitalijanska (što će reći antimazarinska) struja snažno odbijala nametanje ove talijanske forme, jedan je domaći pokušaj pokazao da na tom području i Francuzi mogu očitovati samostalnost. Pod utjecajem talijanskih pastoralnih igara iz renesansnih vremena izvela se 1659, kako u naslovu stoji, »prva francuska muzička komedija prikazana u Francuskoj«: *Pastorala*. Tekst tom djelu napisao je Pierre Perrin, a muziku Robert Cambert (oko 1628—1677). Partitura je nestala. Ali odlučni je korak bio učinjen. God. 1669. Perrinu je bilo dopušteno osnivati »operne akademije ili muzičke predstave u francuskim stihovima u Parizu i drugim gradovima kraljevstva, za razdoblje od dvanaest godina«. U toj se koncesiji odražava onaj duh monopolizacije koji je vladao u trgovini i javnim službama, a koji nedvojbeno potječe iz opće koncentracije u državnom poretku. Nova ustanova počela je raditi 1671. prikazavši Perrin-Cambertovu pastoralnu igru (u stvari pravu operu) *Pomone*, kojoj se muzika samo djelomično sačuvala. Djelo je doživljelo 146 predstava i polučilo znatan uspjeh. Za *Pomoneom* slijedilo je još nekoliko radova istih i drugih autora. No svi ti pokušaji oko uspostavljanja francuske opere, prije Lullyja, ne očituju znatnijih, izvornih osobina, ni u libretu ni u muzici, iako je baš Cambert bio prilično darovit.

Lully. God. 1672. predstavlja nov, nadasve značajan preokret u razvoju francuske opere. Zbog financijskih poteškoća Perrin je bio dospio u zatvor. Da se riješi zatvora i vjerovnika, prodao je te godine svoju koncesiju J. B. Lullyju, koji je, prateći rad Perrinove Akademije, spoznao da postoje ozbiljne mogućnosti za puno oblikovanje francuske nacionalne opere. Zahvaljujući svojim čvrstim vezama s kraljem i njegovom okolinom, Lully je uspio ishoditi još povoljniju koncesiju, koja mu je davala pravo na doživotno upravljanje Akademijom, štaviše, upravu je mogao naslijediti jedan od njegovih sinova. Uz to je Lully smio osnivati u Parizu i drugdje muzičke škole te tiskati i prodavati svoja muzička djela. Ne samo to. Bez njegova dopuštenja nijedno kazalište nije smjelo izvoditi predstave s više od dvije arije i više od dva pjevača i šest instrumentalista (violina). Bio je to temelj dotad neviđene diktature na muzičkom području, omogućene samo u sredini u kojoj je neograničeno vladao »Kralj Sunce«.

[55] Izraz *comique* ne znači ovdje *komičan*. Autor ovog baleta hito je njime označiti dramatiziranu baletnu radnju sa sretnim završetkom.

Jean-Baptiste Lully doživio je brz i trajan uspon i kao čovjek i kao umjetnik. Rođen u Firenci 1632, došao je kao 12-godišnji dječak u Pariz (tada se zvao Giovanni Battista Lulli), kamo ga je doveo neki francuski plemić da posluži gđici de Montpensier za vježbanje u talijanskom jeziku. Nakon nekoliko godina, u toku kojih se ozbiljno bavio muzikom i postao vrstan violinist, Lully se stao isticati i kao plesač u izvedbama dvorskih baleta te je zarana privukao pažnju mladog Ljudevita XIV. Ovaj mu je 1656. povjerio sastav jednog novog instrumentalnog ansambla od 16 (kasnije 21) svirača, tzv. Les petits violons, koji je doskora potisnuo u pozadinu stari, glasoviti orkestar Les 24 violons du Roi (taj je orkestar izvodio, među ostalim, instrumentalne tačke u dvorskim baletima). Stekavši, uz pomoć nekolicine istaknutih ondašnjih orguljaša, potrebnu teorijsku spremu, Lully je počeo i komponirati, ponajprije balete i muzičke tačke za kazališne komade (osobito za Molièreove komedije), u kojima je sam nastupao kao plesač. Njegovo je ime postajalo sve poznatije i popularnije. God. 1672, kad je od Perrina otkupio koncesiju za prikazivanje muzičko-dramskih djela, počinje Lully pisati opere, napuštajući uglavnom rod komedije-baleta, s kojim je već bio postigao velike uspjehe. No na opernom području čekali su ga još veći. Godinu za godinom nizao je on otada svoja operna djela, stječući sve veći ugled, koji se očitovao i u gomilanju velikih materijalnih prihoda. Na vrhuncu slave i časti, kojima ga je obasipao Ljudevit XIV, Lully je izgubio život pukom nesmotrenošću: u zanosu dirigiranja udario se dirigentskim štapom (koji je u ono vrijeme bio mnogo dulji i deblji nego danas) u nogu i ozlijedio je. Rana nije zacijelila, već je postepeno prešla u rak, od kojega je 1687. umro.

Lully je bio čovjek spletkarskog duha, ali željezne energije. On je redovito pisao i izvodio svake godine po jednu novu operu. Nekoliko mjeseci proteklo bi mu u komponiranju, a preostali u pripremanju izvedbe i traženju novog libreta. Stalni libretist u njegovoj službi bio je darovit pjesnik Quinault, koji se morao pokoravati svim njegovim željama i prerađivati tekst prema njegovim uputama. To je bilo utoliko teže što se Lullyjeva narav isticala upornošću i tvrdoglavošću, koja nije trpjela suprotstavljanja.



Izvedba Lullyjeve opere-pastorale *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* u dvorskom kazalištu u Versaillesu (naslikao J. Le Pautre)

Quinaultovi libreti po književnoj vrijednosti mnogo nadvisuju talijanske i odaju da su nastali u neposrednoj blizini dramske veličine jednog Corneillea.

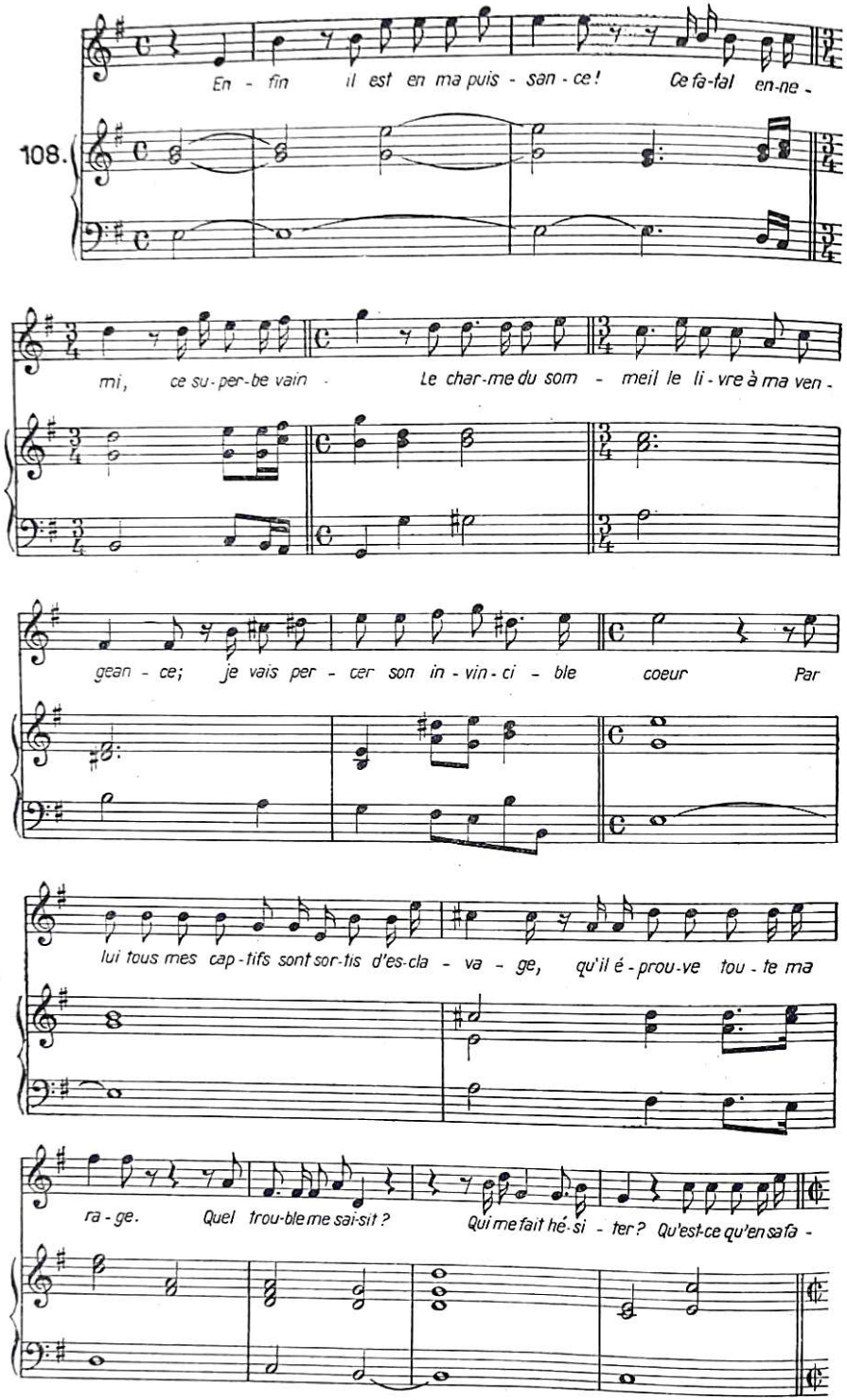
Lully je redovito obavještavao kralja o toku rada i pjevao mu nove odlomke. Po završenom komponiranju počinjali su pokusi, u kojima je Lully također vodio glavnu riječ. On je bio ravnatelj opere, dirigent i scenograf. Orkestar, zbor, pjevači, balet, sve je bilo usredotočeno u njegovim rukama. Imao je i pomagače, ali je sva odgovorna mjesta sam nadzirao, padajući u strahovito bjesnilo kad bi pojedinci ponavljali pogreške. Taj mali monarh i apsolutist na svom sektoru stvorio je nesmiljenom strogošću orkestar kojemu je u čistoći zvuka i tačnosti izvedbe teško bilo naći premca u cijeloj Evropi.

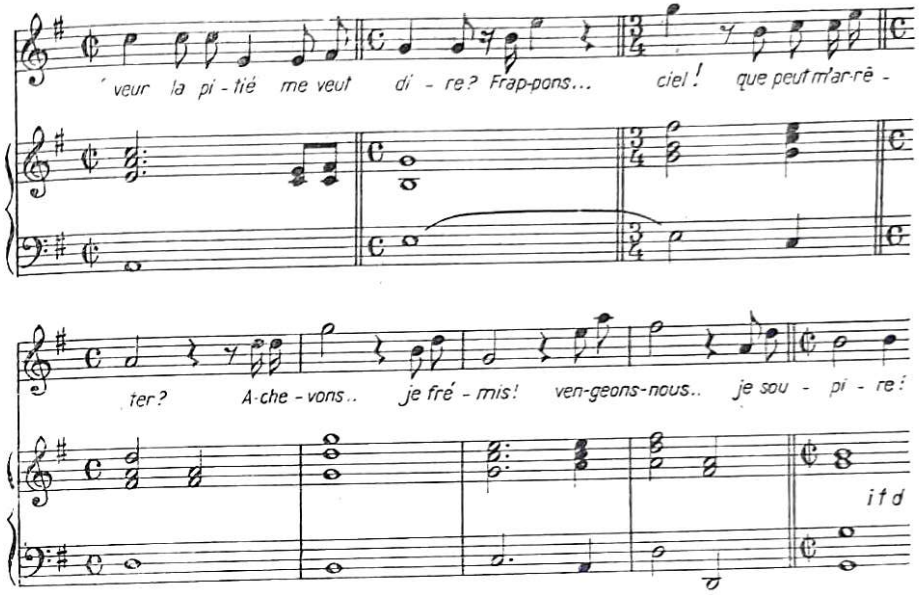
Sadržajna tematika Lullyjevih opera gotovo je sva prožeta mitološkim motivima, premda je to vrijeme kad je u Italiji mitološka opera već dobrim dijelom ustupila mjesto historijskoj. Mitologija kao izvor operne sadržajnosti bit će karakteristična za francusku operu čak i poslije Lullyja; Rameau će neprekidno crpsti iz mitološke riznice.

Nakon uvertire posebnog tipa, koju susrećemo već u Lullyjevim baletima (to je tzv. *francuska uvertira*; ona počinje polaganim stavkom, za kojim slijedi brzi, često fugirani stavak, a završava stavkom nejednake duljine, koji više puta obuhvaća svega nekoliko taktova), u Lullyjevim se operama izvodio alegorijski prolog; u njemu su se, na osnovi patriotskih osjećaja, obično slavile kraljeve pobjede, veličina njegova duha i sposobnosti te blagodati mira što ih pribavlja svom narodu. Često je i glavni junak opere bio u prenesenom smislu sam Ljudevit XIV. Sjetimo se da su se tada zidovi u Versaillesu ukrašivali slikama na kojima se pojavljivao Jupiter s Ljudevitovom glavom. Nakon prologa uvertira se obično ponavljala. Sama radnja je ponajviše iznosila sukobe između dužnosti i osjećaja (to je omiljela tema i Corneillova kazališta), između heroizma i ljubavi. Monumentalnost Lullyjeve opere pojačavali su raskošni scenski efekti, izazvani vrlo često upletanjem natprirodnih sila što ih kakvo božanstvo ili čarobnica u bijesu ljubomore šalje protiv glavnih dramskih likova.

Na kakvim je elementima Lully gradio muzičku strukturu svojih »lirskih tragedija« (takav je bio naziv njegovih opera)? Na potenciranju onih tonskih elemenata koje je u sebi sadržavala deklamacija ondašnjeg dramskog kazališta. Lully je rado i često zalazio u kazalište, pažljivo je slušao glumce i moduliranje njihova glasa u recitiranju te je postepeno spoznao da bi baš recitativ bio najpodesniji put k ostvarenju nacionalnog dramsko-muzičkog jezika. U tome je potpuno uspio. Recitativ nije kod njega nužna veza među arijama, kao u talijanskoj operi; nije to most preko kojega se brzo prelazi, da se što prije stigne k rascvalom vokalnom virtuozitetu arije. Recitativ je u Lullyjevoj operi jezgra muzičkog jezika. On je bio tačno fiksiran, i Lully nije podnosio da pjevač na svoju ruku unosi bilo kakve izmjene. Improviziranja nije smjelo biti ni u kom obliku.

Lullyjeva muzika gubi svoj smisao i ljepotu čim je otrgnemo iz jezično-scenskog sklopa u kojemu je nastala (što se baš ne bi moglo reći za talijansku opernu muziku toga doba). Ona sve svoje značenje razotkriva samo u intimnoj vezi s riječju i radnjom. Glasoviti prizor iz opere *Armida* — u kojemu naslovna junakinja nalazi Renauda gdje spava, hoće da mu se osveti, drži mač nad njim, ali nema snage da mu ga zarije u grudi — u punoj mjeri osvjetljuje takva svojstva Lullyjeva muzičkog jezika:





No, s druge strane, valja primijetiti da se u recitativu zapažaju i neke negativne osobine tog umjetnika. Izvjesna jednoličnost simetrije i neka svečana ukrućenost kadence ukazuju na to da je Lully bio sklon shematiziranju, ukalupljenosti (on je takav bio i kod instrumentiranja i kod pisanja za zbor; često je svojim pomagačima prepuštao da po izvjesnim stalnim propisima ispunjaju praznine između melodijske dionice i basa). Ali sjetimo se da je Lully djelovao u racionalističkoj sredini, kojoj nije smetalo što Lully kao umjetnik ne posjeduje Monteverdijevu snagu osjećajnog iživljavanja.

No Lullyjeva se umjetnost na jednom drugom području osobito isticala svježinom i izvornošću. Ponajprije u pastoralnim ugođajima, koje je veoma uspješno znao protkati elegičnošću i nježnošću, iskreno doživljujući poeziju prirode. A zatim u instrumentalnim odlomcima svojih opera — plesovima i uvertirama. Dok mu brojne plesove karakterizira dražest, okretnost i lakoća, uz živahniji tempo od dotada uobičajenog, uvertire Lullyjevih opera prave su slike dvorske monumentalnosti i sjaja.

Najuspjelije Lullyjeve opere — *Alceste* (1674), *Tezej* (1675), *Atys* (1676), *Perzej* (1682), *Roland* (1685), *Armida i Renaud* (1686) — odaju pečat jedinstva što ga je umio ostvariti moćan duh umjetnikov, združujući u čvrst lanac sve elemente svoje operne arhitektonike: recitativ (koji rijetko prelazi u pravu ariju), uže vokalne ansamble, nastupe zbora (koji je mnogo više zaposlen nego u suvremenim talijanskim operama, gdje ga gotovo i nema) i samostalne instrumentalne odlomke, po kojima se također Lullyjeva opera razlikuje od tadašnje talijanske.

Nakon Lullyjeve smrti nastaje u razvoju francuske opere prelazno razdoblje, ispunjeno djelatnošću nekolicine umjetnika koji su se pridržavali Lullyjeva opernog tipa, ne tražeći novih putova. To su uglavnom: Marin Marais (1656—1728), André Campra (1660—1744), najznačajniji među njima (opera *Ahil i Deidamija*), Michel Pinolet-Montéclair (1667—1737), André Destouches (1672—1749), autor opera *Issé* i *Omphale*.

Tek pola stoljeća nakon Lullyjeve smrti javit će se u razvoju francuske opere nova snažna ličnost — J. Ph. Rameau.

Talijanska opera u Njemačkoj i Austriji. Razmjerno brzo prodire opera u Njemačku: već god. 1627. veliki majstor oratorija Heinrich Schütz piše svoju operu *Dafne*, koja se izvodi na dvoru u Torgauu (libreto je napisao glasoviti šleski pjesnik Martin Opitz, kojemu je za uzor poslužio tekst Rinuccinijeve *Dafne*). Njena se muzika nije sačuvala.[56] Međutim, njemačka nacionalna opera, iz koje će izbijati posebna obilježja germanskog duha i mentaliteta, nastat će mnogo kasnije. Ne mislimo time reći da je operni život u Njemačkoj u toku XVII st. bio siromašan i sasvim beznačajan. Naprotiv, operne su izvedbe bile veoma česte u mnogim kulturnim i feudalnim središtima Njemačke i Austrije, a došlo je i do pokušaja oko utemeljivanja domaće njemačke opere.

Izuzevši taj pokušaj, mora se naglasiti da njemačka operna muzika toga doba stoji pretežno pod jakim utjecajem talijanske a djelomično i francuske opere. A nije ni čudo. U Nijemaca su, doduše, kao i u Talijana i Francuza, postojale veze između muzike i pozornice još prije pojave opere, osobito u misterijima i, kasnije, u školskim komedijama i predstavama, u pokladnim igrama i igrokazima s umetnutim muzičkim tačkama. Ali Nijemci nisu ni pokušali da eventualno na takvim zamecima muzičko-scenskog djela izgrade vlastitu opernu strukturu. Oni su prihvatili talijansku operu, koja je u Njemačku i Austriju ušla prvenstveno kroz krupna feudalna središta München i Beč, kojima se malo kasnije pridružio i Dresden. To je doba kad je Njemačka i u svojoj književnosti izgubila nacionalni pečat. Njezini prinčevi — nimalo ne težeći k nacionalnoj kulturno-umjetničkoj samostalnosti — šalju muzičare na nauke u Italiju i radosno dočekuju talijanske operne majstore i pjevače, koji preplavljuju zemlju, prodirući i u skromnije feudalne dvorce. Cavalli, Bontempi, Steffani, Draghi, Bernabei i drugi operni kompozitori Italije zadržavaju se kroz dulje ili kraće vrijeme u Njemačkoj, gdje razvijaju interes za talijansku opernu umjetnost i vrše presudni utjecaj na stvaranje njemačkih muzičara.

Među potonjima spomenimo iz tog vremena dvojicu, jednog iz Njemačke a drugog iz Austrije. Johann Kaspar Kerll (1627—1693) bio je talijanski učenik i pisao svoje opere u mletačkom stilu, ali nijedna se od njih nije sačuvala; njihovi libreti su predstavljali skup ispraznih alegorijskih radnja. Ovaj majstor, autor i instrumentalnih i crkvenih kompozicija, djelovao je u Münchenu. Zanimljiviji je bio Johann Josef Fux (1660—1741). On je na bečkom dvoru vršio službu dvorskog kompozitora, ističući se i kao vrstan teoretičar kontrapunkta. U duhovnim kompozicijama (misama, oratorijima), u kojima mu je uzorom bio Palestrina, očitovao je sjajno poznavanje polifonije. U operama se priklanjao tipu napuljske solističke opere, koju je znao osvježiti upotrebom zborova i primjenjivanjem kontrapunktičkih elemenata. Glasovite su bile njegove opere *Ustrajnost i snaga* i *Alcina*.

Općenito se može reći da je u operi upravo Beč razmjerno najmanje osjetio snagu talijanskih utjecaja, suprotstavljajući im se značajnom ulogom zbora, orkestralnim koloritom i bogatom primjenom polifoničkih konstrukcija. Prema mišljenju nekih muzikologa, naglašeni polifoni elementi u tadašnjoj bečkoj operi posljedica su utjecaja bečkog oratorija na operu.

Hamburška opera. U drugoj polovini XVII st. Hamburg je bio bogat trgovački grad, pošteđen od pustošenja 30-godišnjeg rata. U tom središtu nove njemačke građanske kulture, u srcu građanskog staleža, kojemu je povoljan ekonomski položaj omogućio da postigne razmjerno visok kulturni stupanj, rodile su se težnje za osnivanjem domaćeg opernog kazališta. Te se težnje

[56] U jednom od svojih pisama spominje Schütz i jednu talijansku muzičku komediju koju je napisao 1629. za boravka u Veneciji. I to se djelo izgubilo.

nisu u potpunosti ostvarile, ali su dale vidne i značajne rezultate, zahvaljujući djelatnosti nekolicine nadarenih kompozitora.

Hamburško je operno kazalište djelovalo prilično dugo (1678—1738), sve dok ga prejaka konkurencija talijanske opere nije prisilila da obustavi djelatnost. Ali njegov rad nije se odvijao uvijek u nepomućenu miru. Tako dugo dok su se na njegovoj pozornici prikazivala djela sastavljena po biblijskim i alegorijskim motivima, s moralno-poučnim tendencijama (takva je bila i prva opera, s kojom se kazalište otvorilo: *Adam i Eva* ili *Čovjekovo stvaranje, njegov pad i uzdizanje*, s muzikom Johanna Theilea), teatar je nesmetano djelovao. No od trenutka kad su libretisti potražili drukčije sadržaje, osobito mitološke, svećenstvo je objavilo borbu hamburškoj operi, koja se pod njegovim pritiskom morala na izvjesno vrijeme i zatvoriti. Međutim su pristaše opere uspjele suzbiti utjecaj klera, pa je hamburško operno kazalište, u nizu od oko 250 domaćih opera, koliko ih se za vrijeme njegova opstanka prikazalo, očitovalo bogatu raznovrsnost ukusa. Na žalost, taj ukus nije uvijek bio na visini; osobito u kasnijim decenijama djelovanja hamburške opere udomaćili su se u njoj grubi naturalistički efekti, uvodili se dijalekti i pjevalo u nekoliko raznih jezika. Lakrdijaštvo, često nastupanje tzv. lustige Person (lice nalik harlekinu iz talijanske komedije dell'arte i Hanswurstu), parodiranje tradicionalnih zasada, scenski efekti ostvareni obilnom primjenom strojeva — sve je to u hamburškoj operi bilo neobično omiljelo. Karakteristično je, međutim, da u hamburškoj operi nisu nikada nastupali kastrirani pjevači.

Među izvodiocima sudjelovali su u početku domaći amateri. Profesionalni reproduktivci javljaju se tek postepeno. Orkestar je bio prilično skroman: uz čembalo, basove instrumente (viola da gamba, velika lutnja, pa violončelo i kontrabas) i fagot nalazimo violine, a kasnije još flaute i oboe. Trublje i timpani upotrebljavali su se u svečanim, monumentalnim prizorima. Instrumentalisti su bili vrijedni, jer je Hamburg imao dobar Collegium musicum.[57]

U redovima kompozitora ovog opernog kazališta, za koje je izvjesno vrijeme i Händel pisao svoje opere, osobito su se istakla dva značajna umjetnika. Osim Johanna Wolfganga Francka (oko 1644 — oko 1710) i Sigismunda Kussera (1660—1727), vrsnog dirigenta, najveći su predstavnici hamburške opere Reinhard Keiser (1674—1739) i Georg Philipp Telemann (1681—1767).

Poput Telemanna, i Keiser je očitovao veliku plodnost i raznovrsnost izražaja. Među njegovim brojnim opernim radovima (napisao ih je više od 120, od kojih je oko 25 sačuvano) ima i historijsko-legendarnih i mitoloških i komično-realističkih. U svojim operama, od kojih su osobito uspjele *Octavia* (1705) i *Croesus* (1711), ispoljio je Keiser sjajan dar melodičkog oblikovanja, u kojemu se često zamjećuje prizvuk njemačke narodne popijevke. No on je značajan i kao muzički dramatik i kao psiholog. U predgovoru jednom svom djelu izričito kaže kako mu je namjera da na pozornici tonovima »ocrta pravednost, bjesnilo, samilost, ljubav, velikodušnost itd. u njihovoj naravnoj neposrednosti«. Keiser je velik kao pjesnik ljubavnih osjećaja, ali je imao

[57] »Collegium musicum« bijaše naziv pod kojim su se udruživali prijatelji muzike, instrumentalisti-amateri, i u zajedničkim sastancima izvodili instrumentalna djela, bilo u posebnim prostorijama ili kod kojeg učesnika. Takvi su sastanci cvali u Njemačkoj i Švicarskoj, osobito na prijelazu u XVIII st. To su izvori gradskog komornog muziciranja. Naziv Collegium musicum susreće se i danas kao skupni naziv za izvedbe djela starih majstora što ih organiziraju muzikološki odjeli filozofskih fakulteta.

i mnogo smisla za prikazivanje pastoralnih idiličnih ugođaja, a i za slikanje komičnih situacija, osobito iz svakidašnjice narodnog života (*Hamburški sajam*). Posebnu pažnju zaslužuje njegova komična opera *Jodelet* (1726), u kojoj se s jedne strane iznosi život feudalnog dvora s njegovim ljubavnim intrigama i ispraznom raskoši, a s druge mentalitet dviju seoskih skitnica, koji se, preobučeni, uvlače među aristokrate, smiju im se i rugaju, parodirajući njihov način izražavanja. Dvojezičnost, koja je u drugim hamburškim operama predstavljala nedostatak svoje vrste, u *Jodeletu* djeluje poput svježe realističke crte: dok princevi i princeze pjevaju talijanski, Jodelet i njegov skitnički drug pjevaju njemački, ukoliko ne parodiraju stil ozbiljne opere. Među značajne faktore Keiserove operne umjetnosti pripadaju ukusni orkestralni efekti, kojima se vrlo uspješno služio, i posebni postupci u vokalno-instrumentalnim odnosima, prilično česti u baroknoj operi: kod njega se ponekad susrećemo vokalne dionice bez pratnje ili u pratnji samo jednog instrumenta, koji izvodi svoju dionicu u slobodnoj kontrapunktičkoj, koncertantnoj formi. Kod Keisera (kao i kod drugih njemačkih kompozitora) susrećemo se i elementi francuske muzike (uvertire Lullyjeva tipa, plesne suite, završni rondeau). Naposljetku, Keiser je ispoljio neobičnu izražajnu snagu u dramatskim recitativima, protkanima melodičkim potezima. Od ostalih opera ovog majstora spomenimo *L'inganno fedele, Almiru* (u kojoj se takmičio s Händelovom istoimenom operom) i *Masagniello furioso*. Sadržaj ove posljednje opere istovetan je sa sadržajem čuvene Auberove opere *Nijema iz Porticija*.

Nevjerojatno plodan i veoma naobražen, G. Ph. Telemann je dotakao sva muzička područja i upoznao najraznovrsnije stilove. Taj autor zanimljivih autobiografskih bilježaka i osnivač prvog muzičkog časopisa u Njemačkoj (»Der getreue Music-Meister«, 1728) komponirao je golem broj duhovnih kantata (za 23 crkvene godine!), oko 40 opera, 46 pasija, dvadesetak oratorija (*Sudnji dan*), bezbroj instrumentalnih djela (uvertira, suita, serenada, koncerata, triosonata), prigodnih kompozicija... Uvijek poletan i svjež, žustar i pun životnog veselja, Telemann je otvoreno pristajao uz napredne ideje u umjetnosti. Taj oduševljeni prijatelj francuske muzike rado je i uspješno usvajao obilježja francuskog instrumentalnog stvaranja, osobito u svojim djelima programnog karaktera. Ali je dobro poznavao i suvremenu talijansku opernu muziku, a zanosio se i osebujnim ljepotama muzike slavenskih naroda s njemačkih granica.

U području opere Telemann je dao značajne doprinose u oblasti komične opere, u kojoj mu pripada prvenstvo pred Keiserom. *Pimpinone* (1725, u kojoj je obrađen isti sadržajni motiv kao i u Pergolesijevoj komičnoj operi *Služavka-gospodarica*, ali prije Pergolesija), *Miriways* i *Don Quichotte* primjeri su svježine u crtanju komičnih karaktera.

No svi spomenuti njemački operni kompozitori, kao i oni koje ćemo kasnije susresti, još stoje pod prilično jakim utjecajem talijanske opere, što im priječi da u potpunosti ostvare tip njemačke nacionalne opere. To će biti zapreka i za samog Mozarta. Tek će muzički romantizam to pitanje uspješno riješiti. Prvo veliko ime na tom području bit će Weberovo.

Kad se u Italiji pojavila opera, u Engleskoj su se muzika i pozornica već odavna bile združile. U XVI st. vladao je običaj da se među činove dramskih djela umeću muzički intermezzi. A i u toku činova bilo je često prilike za izvođenje muzičkih tačaka, o čemu svjedoče posebno Shakespeareova djela. Bile su to popijevke, zborovi, plesovi, koračnice za pratnju povorki i sl. Ali u to je vrijeme postojao i osobit muzičko-scenski oblik u kojemu je muzika igrala veoma značajnu ulogu. To su tzv. *masques*, maskerade, koje su u Engleskoj po svoj prilici došle iz Italije. U tim dvorskim priredbama, koje se spominju prvi put 1512, bilo je mitoloških i alegorijskih elemenata, ali i satiričkih aluzija na aktuelne događaje, plesova, pjesama, instrumentalnih odlomaka i efekata izazvanih pomoću strojeva; sve je pak bilo odjeveno u bujnu, raskošnu dekoraciju i sceneriju. Maskerade u mnogo čemu podsjećaju na francuski dvorski balet, među ostalim i po tome što su i u njima sudjelovali plemići s dvora.

Značajni engleski kompozitori XVI st., polifoničari i virginalisti, nisu pisali muziku za maskerade, smatrajući ih nižom vrstom. Ali baš je taj kazališni rod postao objektom novih pokušaja kad je i u Englesku dopro glas o trijumfu monodije u Italiji. U Engleskoj je, uz to, oblikovanju novog melodičkog poimanja mnogo pridonio i razvoj muzike za lutnju, koji je također težio k naglašavanju što jasnije melodičke linije. Takve su težnje očite i u djelima Thomasa Campiona (1567—1620), jednog od najpopularnijih kompozitora muzike za maskerade. Nicolas Lanier (1588—1666), podrijetlom Francuz, prvi je u maskerade uveo elemente talijanskog recitativnog stila (1617). Uza nj su se kao pristaše novog muzičkog jezika posebno istakla braća Lawes, Henry (1596—1662) i William (1602—1645). Starija generacija kompozitora muzike za maskerade (Alfonso Ferrabosco, Robert Johnson) pridržavala se još smjernica kasne renesanse.

Međutim, događaji koji se zbivaju u sredini stoljeća — revolucija, građanski rat, vjerska trvenja — zaustavljaju začas razvoj muzike u Engleskoj na putu k utemeljenju domaće opere. Puritanci su se sasvim neprijateljski odnosili prema muzici, tjerajući je iz crkve i bezobzirno uništavajući stare engleske crkvene muzičke tradicije. No time su i nehotice izazivali jačanje interesa za svjetovnu muziku. Štoviše, možda nije pretjerano reći da su ubrzali rođenje engleske opere. Oni su, doduše, zabranjivali prikazivanje dramskih djela u kazalištu; ali baš je to sve jačom snagom nametalo težnju da se u kazališta uvedu bar pjevana djela, koja nisu podlijegala zabrani.

Tako je 1656. William Davenant u londonskom gradskom kazalištu (ne na kakvom feudalnom dvoru ili u uskom krugu ljubitelja muzike) organizirao izvedbu ponešto čudnog opernog pokušaja pod naslovom *The First Days Entertainment (Zabavljanje prvih dana)*. U tom djelu, za koje je muziku napisalo nekoliko kompozitora, nižu se dijalozi između Diogena i Aristofana, koji raspravljaju o prednostima i nedostacima opere, nakon čega jedan Parižanin i jedan Londonac uspoređuju ljepote svojih gradova. Iste godine prikazali su kompozitori H. Lawes, C. Cooke i M. Locke te libretist Davenant *Opsadu Roda*, skroz pjevano muzičko-scensko djelo (u *The First Days Entertainment* bilo je samo recitativnih odlomaka i scenske muzike). Za tim je slijedilo još nekoliko radova te iste skupine umjetnika izrazito historijskog karaktera, ali se muzika nijednog od tih djela nije sačuvala.

Povratak Stjuartovića (1660) obilježuje novu etapu u razvoju engleskog muzičkog kazališta. Ugledajući se u francuski dvor, Karlo II utemeljuje dvorski orkestar i poziva strane, osobito francuske umjetnike, da svojim

sudjelovanjem uveličaju i uljepšaju svakidašnjicu dvorskog života. Istovremeno pojavljuju se iz Italije prve operne družine, koje upoznavaju Londonce s talijanskim operama. U London dolazi i poznati R. Cambert (umjesto Lullyja, koji je odbio poziv Karla II).

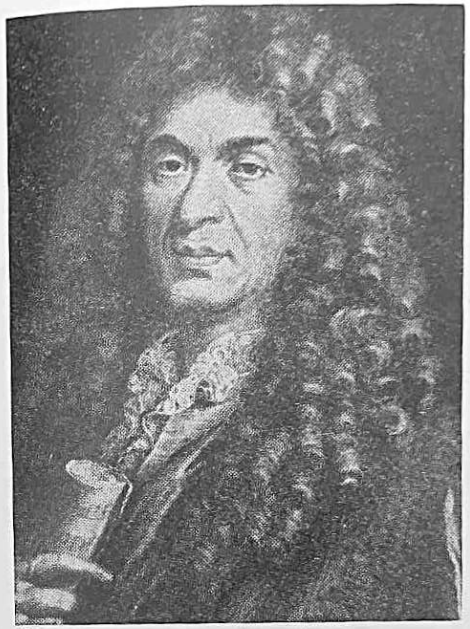
Upravo tada kad se činilo da će brojni strani utjecaji usredotočeni u glavnom gradu Engleske štetno djelovati na samostalni razvitak engleskog kazališta, javljaju se na tom području tri značajne ličnosti, u kojima se utjelovljuje sva originalnost engleske kazališne a i izvankazališne muzike toga doba. No ne samo utjelovljuje već i iscrpljuje, jer nakon ovih majstora — to su Matthew Locke, John Blow i Henry Purcell — engleska muzika gubi svoje izvorne crte. Muzička umjetnost u Engleskoj pada u eklektizam, koji kroz duge decenije donosi uglavnom samo odjek inozemnog stvaranja. A originalna muzička djela, ukoliko nastaju u Engleskoj, ne pišu Englezi, već stranci — Händel, Haydn i drugi.

Matthew Locke (oko 1630—1677), jedan iz skupine autora *Opsade Roda*, pisao je kazališna djela (osobito muziku za Shakespearove drame), instrumentalne kompozicije, duhovne radove i polemičke spise. Muziku za Shadwellovu *Psyche* i Shakespeareovu *Oluju* objavio je pod karakterističnim naslovom *The English Opera*; to je prvi put da se taj naslov pojavljuje u domaćoj engleskoj kazališnoj muzici. Locke je uspješno primjenjivao principe talijanske recitativne deklamacije, trudeći se da ublaži monotoniju recitativa umetanjem zbornih i instrumentalnih odlomaka. On zaprema vidno mjesto među tadašnjim kompozitorima kazališne muzike upravo po svojim težnjama za većom izražajnošću orkestra u muzičkom oblikovanju drame.

John Blow (1649—1708), autor je, među ostalim, opere *Venus and Adonis* (1682). Tu jedinu dvorsku operu iz pera engleskog muzičara nazvao je Blow ipak masque, u skladu s drugim dvorskim priredbama. Ovo djelo odaje nesumnjive francuske i talijanske utjecaje, ali i lične crte u oblikovanju recitativa i mnogo smisla za muzičko potcrtavanje dramatskih prizora. Blow je komponirao veći broj crkvenih djela (antheme, service, ode, motete).

Henry Purcell (1658 ili 1659—1695) bio je učenik Cookea i Blowa, kojega je 1679. naslijedio na mjestu orguljaša u Westminsterskoj opatiji u Londonu; 1682. postao je orguljaš kraljevske kapele, a 1683. dvorski kompozitor. Za svog kratkog ali veoma plodnog života Purcell je ostavio velik broj djela: oko 50 scensko-muzičkih partitura, mnogo oda i duhovnih kompozicija (anthema) i instrumentalnih radova (uvertira, plesova, triosonata, fantazija, djela za orgulje i za čembalo).

U svojim scensko-muzičkim djelima — od kojih je samo *Didona i Eneja* (1688—1690) prava opera, dok su sva ostala u stvari drame (tragedije ili komedije) s muzičkom tačkama — očitovao je Purcell snažne utjecaje talijanske (u vokalnim odlomcima) i francuske opere (u instrumentalnim, plesnim odlomcima), ali je znao potčiniti te utjecaje svojoj individualnoj stvaralačkoj snazi, koja je u prizvuku engleskog folklora nalazila sretnu protutežu stranim elementima. Purcell je pretežno lirska narav; on ne umije dostići dramatičnost jednog Monteverdija; ali njegova nježnost i osjećajnost pune su nepatvorene emocionalnosti. On nije isključivo kazališni kompozitor, pa ni onda kad piše za kazalište; to je muzičar koji i na pozornici zna doživjeti vrednote čiste instrumentalne muzike, dovodeći je u vezu s dramskom akcijom. Purcell je bio vrlo vješt polifoničar, ali je i u harmoniji pronalazio neobična rješenja, smjelo se služeći oštrinom disonance. Značajna je njegova upotreba zbora. U operi *Didona i Eneja* zbor komentira dramsku radnju kao nekada u starogrčkoj tragediji.



Jean Baptiste Lully

Johann Joseph Fux

Georg Philipp Telemann

Henry Purcell

Heinrich Schütz

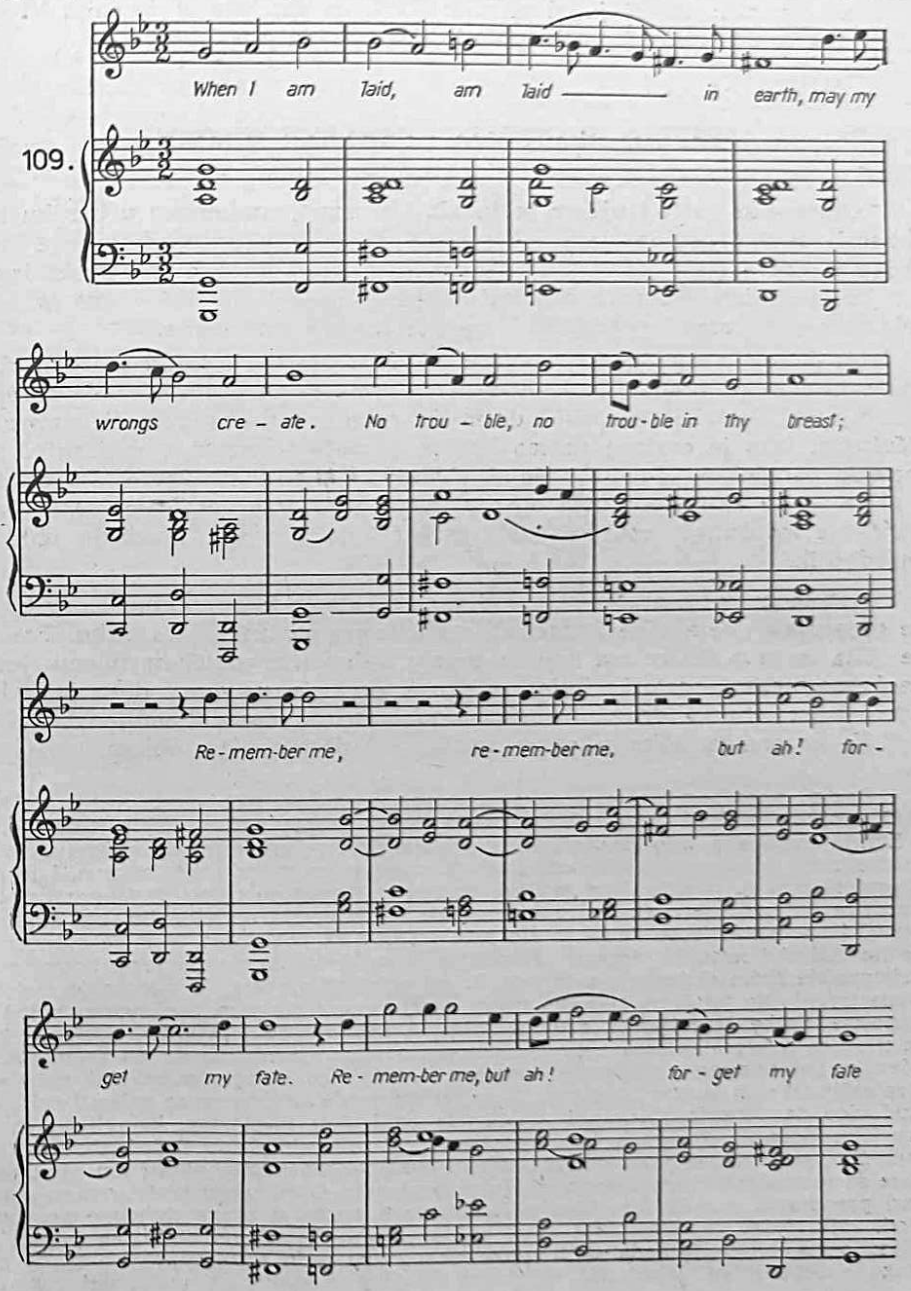
Johann Hermann Schein

Michael Praetorius

Jan Pieters Sweelinck

Od brojnih Purcellovih kazališnih djela treba osobito istaći ova: *Kralj Artur, Vilinska kraljica, Dioklecijan, Don Quixotte, Oluja.*

Za primjer Purcellove umjetničke izražajnosti neka posluži odlomak iz opere *Didona i Eneja.* To je trenutak u kojem Didona pred smrt šalje svoje posljednje pozdrave i želje. Čitav je fragment izgrađen na ostinatnoj kro-



matičkoj basovoj dionici, koja kao da podvlači neizbježnost predstojećeg rastanka sa životom (Purcell se u mnogim svojim djelima rado služi ostinatnim basovim formulama, često kromatiziranima) (vidi primjer br. 109).

Kako smo već istakli, s Purcellom dosiže engleska opera i muzika svoj vrhunac, ali ujedno i početak neplodnog opadanja, koje će se protegnuti na čitavo vremensko razdoblje od početka XVIII do posljednjih decenija XIX st. Tek tada će u engleskoj muzici početi doba njezina preporoda.

RAZVOJ ORATORIJA I CRKVENE MUZIKE

Oratorijske vrste i njihov postanak. Na razvoj umjetnosti u baroku nije utjecala samo feudalna klasa već i crkva. U pokretu protureformacije katolička je crkva stala jačati svoj uzdrmani položaj, unoseći u vanjski izgled svojih građevina elemente monumentalnosti, sjaja i veličine. Time je vjernicima trebalo vratiti pouzdanje i vjeru u snagu i moć crkve.

Na području muzike doživio je u XVII st. procvat i jedan poseban oblik duhovne muzike: oratorij, u kojemu se na svojevrstan način odrazila barokna veličajnost. Oratorij prikazuje dramsku radnju, ali bez pomoći pozornice. Međutim, iako je oratorij nastao kao plod protureformacije, zanimljivo je i pomalo paradoksno da su značajni elementi njegove strukture — recitativ i arioso — potekli s područja opere, tipično svjetovne kazališne forme. Jako strujanje monodijske muzike našlo je put i do crkvenih muzičkih oblika i oplodilo ih.

Kad se govori o oratoriju, treba naglasiti da je to u početku naziv kojim se označuju dvije srodne forme, ali različite po postanku i razvitku. Razlika je očita već i u atributima koji se dodaju njihovu zajedničkom imenu: jedna se forma naziva *oratorio latino,* a druga *oratorio volgare;* dok je, dakle, prvoj tekst latinski, drugoj je tekst »vulgaran« tj. narodni, talijanski.

No krupna je, kako rekosmo, razlika i u postanku tih oblika.

Razvoj *narodnog* oratorija usko je povezan uz ime Filipa Nerija (1515—1595), duhovnika, koji je organiziranjem posebnih propovijedi, vjerskih razmišljanja i čitanja evanđelja htio pridonijeti svoj udio protureformacijskom pokretu. Svoje konferencije i duhovne vježbe održavao je u samostanima rimskih crkava, i to baš u oratoriumu, tj. prostoriji za molitvu (otuda je i potekao naziv za čitavu potonju muzičku duhovnu formu). Da bi utjecaj tih konferencija na vjernike bio što potpuniji i neposredniji, te da bi ih što jače poticao na pobožnost, Neri je odlučio da će im dodati i muzičku dopunu. Pomišljao je na jednostavne napjeve, homofone i pristupačne širim slojevima, s tim da ih svi prisutni pjevaju. U takvim je melodijama trebalo da tekst na podesan način održi vezu s glavnim predmetom pojedine duhovne vježbe. Razvijajući, drugim riječima, misao koja je vodila i Luthera kad je u svom reformatorskom pothvatu omogućio svim vjernicima da na svom jeziku pjevaju jednostavne, pristupačne napjeve — Neri se obratio nekolicini muzičara i zatražio od njih da mu pomognu. Ti umjetnici, među kojima su se nalazili majstori Ludovico da Vittoria, Giovanni Animuccia pa i sam Palestrina, brinuli su se za muzičku dopunu Nerijevih konferencija, koja se sastojala u izvođenju strofnih melodija, po obliku i duhu srodnih starim laudama, narodnim duhovnim pjesmama koje su se u talijanskom narodu od davnine pjevale. Obrađujući laude, ovi su muzičari preobrazili muzički dio Nerijevih duhovnih vježbi u prave duhovne koncerte. God. 1563. izdao je Animuccia prvu zbirku svojih *Laudi spirituali,* za kojom su slijedile još dvije. Katkada su ti muzičari u svom radu primjenjivali i osobit postupak; uzimali su popularne svjetovne napjeve i pod njih podmetali nabožne

tekstove. Duhovne vježbe nalik na Nerijeve počele su se održavati i u drugim talijanskim gradovima, pa su Nerijevi suradnici 1575. osnovali Kongregaciju oratorija. Članove te kongregacije zvali su oratoriani ili filippini.

Lauda je bilo lirskih, meditativnih i onih u kojima se opisivao kakav događaj iz Biblije, s dijalozima između pojedinih lica (u Nerijevo doba laudu nazivaju i dijalog). U ovim posljednjim ležale su klice daljeg razvoja. Kad je pojava muzičke drame očitovala prednosti recitativa, kad je prije spomenuti Emilio de' Cavalieri u svom kazališnom djelu *Predstava o duši i o tijelu (Rappresentazione di Anima e di Corpo,* 1600), koje se nalazi negdje u sredini između oratorija i duhovne opere, pokazao kako se recitativ može primjenjivati i na tekstove mistično-alegorijskog karaktera, otvorili su se laudi novi putovi.

U trenutku kad su se pod utjecajem muzičke drame počeli u laudi dijalozi izdvajati iz njezina sadržaja a njihova izvedba povjeravati posebnoj skupini od onoliko izvodilaca koliko je u dijalogu bilo lica — preuzela je lauda od opere monodijski, recitativno-ariozni princip. Tada ulazi u strukturu laude i jedan nov, važan element: onaj dio teksta koji nije bio sastavljen u obliku dijaloga, već je imao više pripovjedački karakter, počeo se povjeravati posebnom izvodiocu, koji je dobio naziv *testo*[58] ili *storia* ili *storico (historik).* Uloga zbora svela se tada na izvođenje zaključne tačke, koja je sadržavala meditiranje, pouku u vezi s glavnim sadržajnim motivom konferencije i same laude. S ta tri faktora: testom, individualizacijom dijaloga i zbornim tačkama bila je pripremljena osnova za razvoj oratorija, kome je za punu samostalnost nedostajalo otcjepljenje od duhovnih konferencija. Primjere za strukturu laude u posljednjoj fazi njena razvoja prije no što je postala oratorijem pruža zbirka *Teatro armonico spirituale,* koju je 1619. u Rimu izdao poznati ondašnji kompozitor Giovanni Francesco Anerio.

Toliko o razvoju »vulgarnog« oratorija. Što se tiče latinskog, on se izgradio na temelju pasija i polifonih moteta s dijalogijskim odlomcima. Od davnih vremena postojao je običaj da se u obrednom recitiranju pasije Kristove riječi povjere drugom recitatoru, dok bi čitav zbor izvodio riječi naroda. Sve ostalo u tekstu recitirao je glavni recitator, koji je u neku ruku prikazivao samog autora pasije (evanđelista). Na taj način individualizacija uloga bila je u pasiji bar djelomično provedena, mnogo prije negoli je lauda u svom razvoju doprla do tog stadija. Slično se može reći i o tzv. *pasijskim motetima.*

Međutim, pod utjecajem operne monodije i u tim su se pretečama oratorija počeli primjenjivati monodijski solistički elementi, jače isticati i preciznije individualizirati uloge. Postepeno su se u formalnu okosnicu pasijskih moteta i pasija stali unositi i drugi sadržajni motivi. Historija Adama i Eve, Lazarova uskrsnuća, Isusa u hramu i druge često su se obrađivale.

U ovoj razvojnoj fazi, zaputivši se s raznih izvora, obje su se oratorijske forme našle na istom putu, razvijajući se dalje jedna uz drugu. Sada možemo dopuniti i pregled razlika među njima. *Oratorio latino* imao je latinski tekst, sastavljen u prozi; izvodio se uglavnom u crkvi i često bio slobodnim dijelom liturgije. Obrađivao je biblijske motive, a po broju djela koja su na njegovu

[58] *Testo* znači *svjedok,* dakle onaj koji je u neku ruku vidio događaje pa o njima pripovijeda.

području nastala prilično zaostaje za »vulgarnim« oratorijem. Najznatniji mu je predstavnik Carissimi. *Oratorio volgare* bio je izgrađen na tekstu sastavljenom u stihovima, i to u narodnom (talijanskom) jeziku. Nastao je izvan crkve i izvan nje se izvodio. U njemu se odražavalo i narodno stvaranje, a izbor teksta bio je slobodniji (osobito su se obrađivali životi svetaca). Brojčano je mnogo jače zastupan od latinskog oratorija. Njegov veliki obnovitelj i predstavnik bit će Händel.

Oko 1640. naziv oratorij postaje uobičajen za obje forme.

Predstavnici talijanske oratorijske i crkvene muzike. Najvažniji majstor oratorija na latinskom jeziku bio je Giacomo Carissimi (1605—1674), orguljaš katedrale u Tivoliju, a kasnije zborovođa u rimskoj crkvi sv. Apolinara. Istovremeno je poučavao pjevanje u zavodu »Germanicum«. Veoma su ga cijenili kao nastavnika; među njegovim đacima bili su A. Scarlatti, J. Kerll, M. A. Charpentier. Carissimi je napisao priličan broj oratorija, od kojih se sačuvalo šesnaest (odnosno dvanaest, izuzmemo li četiri koja se više približuju dijalogiziranim kantatama). Među njima su najpoznatiji i najuspjeliji *Jephte, Jonas, Judicium Salomonis (Salamunov sud), Balthasar.* Težište Carissimijeva muzičkog izraza je dobrim dijelom u zbornim tačkama, koje često prikazuju ustalasano mnoštvo. U tretiranju zbora Carissimi napušta principe polifoničkog madrigalskog stila i nadomješta ga jednostavnom, homofonom akordikom, koja ostavlja dojam veličanstvenosti, to više što njome vlada čvrsta dijatonika. Premda je zacijelo poznavao umjetnički jezik jednog Monteverdija, Carissimi se nije služio kromatikom; on je i bez nje umio postizavati znatne dramatske efekte. Dramatika često prožima i njegove recitativne odlomke, u kojima zanimljivi melodijski potezi ublažuju recitativnu suhoću. Po omiljelom običaju ondašnjih kompozitora, Carissimi se na podesnim mjestima rado služio primjenom tonskog slikanja, pojačavajući efekte teksta srodnim akustičkim efektima. Što se tiče instrumentarija Carissimijevih oratorija, on je prilično skroman. Sastoji se uglavnom od orgulja, kojima se katkada pridružuju dvije violine (koliko u zbornim toliko i u solističkim odlomcima).

Uz oratorije Carissimi je pisao i druga djela, osobito svjetovne kantate, od kojih se sačuvalo oko 250. U njima su njegova harmonijska sredstva mnogo bogatija nego u oratorijima.

Nakon smrti ovog velikog umjetnika, koji je iskreno i uspješno težio za izražavanjem dramske istine u svojim oratorijskim djelima, latinski je oratorij počeo očitovati znakove opadanja. Njegove su se dimenzije počele širiti, u njegovu sadržajnost stali su prodirati i suviše svjetovni elementi (zbog njih je i došlo do oznake »erotičan« koja se pridijeva latinskom oratoriju toga doba). Testo nestaje, uloga zbora sve je beznačajnija.

No i u »vulgarnom« oratoriju pokazale su se slične promjene, među kojima je svakako najznatnija postepeno napuštanje testa (historika), što je u svojim brojnim i čuvenim libretima proveo A. Spagna (od 1656. do 1716. napisao je 30 oratorijskih libreta). Na taj način oratorij se mnogo približio duhovnoj operi, od koje se postepeno razlikovao jedino po tome što se nije izvodio na kazališnoj pozornici, uz glumu i sceneriju. I u njemu je zbor postepeno gubio svoj središnji položaj i sveo se na dekorativni element, s veoma skromnim sudjelovanjem u radnji (kratke upadice, bojni poklici i, pri kraju, kakva poučna sentencija). Napuštanje zbora još je jače istaklo utjecaj opere na oratorijske forme, u koje se uvukla i isprazna virtuoznost vokalnih opernih uloga i obožavanje kastriranih pjevača.

Kompozitori duž cijele Italije pisali su oratorije s talijanskim tekstom, no osobito u Bologni, Modeni i Rimu. Među njima neka budu spomenuti Alessandro Stradella (glasoviti su bili njegovi oratoriji *Sv. Ivan Krstitelj* i *Suzana*), Alessandro Scarlatti, koji je napisao 15 oratorija, Antonio Caldara (1670—1736) i Giovanni Battista Bononcini (1670—1747).

Što se tiče ostalih duhovnih muzičkih forma (misa, moteta, psalama, himni, litanija, lamentacija, Stabat Mater, Te Deum itd.), one su u XVII st. i dalje živjele, ali su mnoge od njih također osjetile utjecaj suvremene moderne monodije, dok u drugima prevladavaju tradicije Palestrininih vremena u tzv. stile antico. Piše se a cappella kao i uz instrumentalnu pratnju, a broj samostalnih vokalnih dionica sve je nestalniji, te nerijetko dopire do jednoglasja.[59] Ali, s druge strane, mnogi kompozitori očituju i tendenciju za prekomjernim povećanjem broja dionica, u čemu se također odražava pompozno bogatstvo barokne izražajnosti. Tako je Orazio Benevoli (1605—1672) pisao glomazne mise za 12, 16, 24 pa čak i 48 glasova podijeljenih u 12 zborova.

Općenito se može reći da se u talijanskoj baroknoj (osobito ranobaroknoj) crkvenoj muzici zamjećuje utjecaj dvaju istaknutih središta, Rima i Venecije. I u baroku kao i u renesansi, Venecija je naprednija i smjelija u izražajnim sredstvima, dok je Rim konzervativniji i više sklon monumentalnim rješenjima na bazi združivanja elemenata renesansne polifonije i barokne koncertantnosti.

U red ostalih znatnijih kompozitora barokne duhovne muzike u Italiji ide Lodovico Viadana (pravim imenom Grossi, 1564—1645), kome se pripisuje uvođenje *generalbasa*, što nije tačno; taj muzičar, koji je više predstavnik koncertantnog nego monodičkog stila, unio je u svoje djelo *Cento concerti ecclesiastici* (3 sv. 1602—1611) značajnu novost: dionica povjerena orguljama nije više tipa *basso seguente*, tj. ne udvostručuje automatski najdublju vokalnu dionicu, već je to sada pravi *basso continuo*, tj. samostalna basova dionica, koja, zajedno sa svojom akordičko-figurativnom dopunom što je ostvaruje svirač continua, zvuči neprekidno, pa i onda kad se tok vokalnih dionica povremeno prekine. Ostali su značajniji muzičari s tog područja Alessandro Grandi (umro 1630), veoma značajan predstavnik rane crkvene monodije (*Motetti a voce sola*, 1628), Gregorio Allegri (1528—1652), autor čuvenog, legendarnog *Miserere*,[60] Francesco Durante (1684—1755), Agostino Agazzari, Giovanni Legrenzi, Antonio Lotti (oko 1667—1740), orguljaš i zborovođa crkve sv. Marka u Veneciji, jedan od najvećih majstora crkvene muzike svoga doba (mise, Miserere), i njegov učenik Mlečanin Benedetto Marcello (1686—1739), autor duboke i značajne zbirke od 50 psalama tretiranih u stilu kantate. Marcello je pisao i instrumentalna djela (koncerte, sonate za violončelo, za klavir), a osobitu je popularnost stekao svojom satirom *Il teatro alla moda* (oko 1720), u kojoj je oštro žigosao mane suvremenog opernog kazališta.

Barokna duhovna muzika u Njemačkoj. H. Schütz. U toku XVII st. Njemačka je muzika dala najznatnije plodove na području duhovne muzike (uključujući u nju i djela za orgulje). U toj zemlji, razjedinjenoj i poharanoj strahotama 30-godišnjeg rata, crkvena muzika i muzika za orgulje postigla je zamjernu visinu, do koje nije uzmogla doprijeti ni opera ni instrumentalna muzika ostalih vrsta.

Među kompozitorima koji su se u njemačkom duhovnom baroku osobito istakli treba na prvo mjesto postaviti Heinricha Schütza (nazivao se i latinskim prijevodom svog imena — Sagittarius). Rodio se 1585. u Köstrizu, u Saskoj, u imućnoj građanskoj obitelji. Muziku — strogi polifoni slog — učio je u Veneciji kod G. Gabrielija (1609—1612), kamo ga je o svom trošku poslao landgraf od Hessen-Kassela. Kasnije je izvjesno vrijeme bio landgrafov dvorski orguljaš, a zatim je prešao u službu saksonskog kneza u Dres-

[59] Za primjer takve rane barokne duhovne muzike s očitim monodijskim elementima i instrumentalnom pratnjom mogu poslužiti moteti Šibenčanina Ivana Lukačića (oko 1584—1648), u kritičkom izdanju D. Plamenca (Zagreb, 1935).

[60] Vidi o tom djelu i na str. 318.

den; tu je ostao više od 55 godina, uz izvjesne prekide (više je puta odlazio u Kopenhagen, gdje se zadržavao po nekoliko godina). U Dresdenu je i umro 1672, u dubokoj starosti i potpunoj gluhoći.

Vrhunac svog umjetničkog stvaranja dosegao je Schütz u djelima oratorijskog tipa, nadasve u pasijama. Ali još prije tih radova, koje je napisao većinom u posljednjem razdoblju svoga života, nastalo je nekoliko drugih Schützovih djela, kojima također pripada istaknuto mjesto u tadašnjoj duhovnoj muzici. Poput svih ostalih Schützovih radova, i to su kompozicije vokalnog karaktera. Čisto instrumentalna Schützova djela nisu se našla.

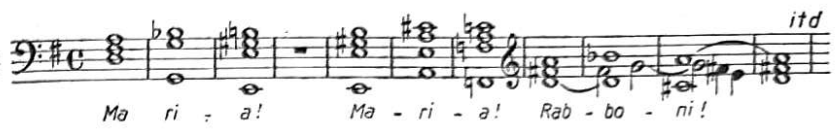
Iz 1619. potječe Schützova zbirka psalama i moteta, u kojoj se prvi put u vokalnoj duhovnoj njemačkoj muzici primjenjuje recitativni stil i instrumentalna pratnja (ta je zbirka, po autorovoj izjavi, »komponirana na talijanski način«, ali je u njoj zborna recitacija više primijenjena nego solistička). *Cantiones sacrae* (1625) sastoje se od oko 40 moteta izrađenih na principima stare polifonije. Nakon komponiranja izgubljene opere *Dafne* jedan novi Schützov dodir s Italijom (1629), monodičkim stilom i Monteverdijevim uspjesima donio je nove plodove. *Symphoniae sacrae* (3 sv., 1629, 1647, 1650) donose mjestimične odbljeske Monteverdijeva recitativa. *Mali duhovni koncerti* (2 sv., 1636—1639), širem krugu slušatelja možda najpristupačnije Schützovo djelo, odgovaraju novim potrebama mnogih žarišta njemačke muzike; mnogi feudalni dvorovi, a tako i dresdenski, zbog teškoća izazvanih 30-godišnjem ratom, često nisu mogli uzdržavati velike vokalne i instrumentalne sastave, već su ih morali otpustiti ili se zadovoljiti s prilično ograničenima. Za takve je i pisano to Schützovo djelo, u kojemu susrećemo dijalogizirane elemente njegovih oratorijskih kompozicija.

Najznatnija djela napisao je Schütz na području oratorija i pasije. Među njih idu: *Sedam riječi Kristovih na križu* (vjerojatno 1645), *Historija o Uskrsnuću* (1623), *Božićni oratorij* (1664) i tri pasije (po Ivanu, Mateju i Luki 1665—1666; pripisivala mu se i pasija po Marku, ali to će vjerojatno biti djelo kojeg njegovog učenika). Po tim svojim radovima postao je Schütz najznatnijim pretečom genijalnih Bachovih djela srodna karaktera.

I u Njemačkoj je, kao i u Italiji, pasija znatno pripremila tlo razvoju oratorija, osobito u protestantskoj zajednici. Običaj da više svećenika čita tekst pasije ukazivao je jasno na mogućnosti individualizacije uloga. Navedimo uz to da se u toku razvoja pasije kao muzičkog djela pojavilo više načina njene muzičke obradbe. Prije višeglasja sav je tekst bio pjevan na način gregorijanskog korala (*koralna pasija*); za cvata polifonije komponirali su tekst u stilu moteta: zbor je pjevao i ulogu naroda i pripovijedanje evanđelista i Kristove riječi (*motetska pasija*). Kasnije je, ujedinjavanjem elemenata koralne i motetske pasije, došlo do pojave tzv. *dramatske pasije*, u kojoj su uloge pojedinih ličnosti komponirane u jednoglasnome stavku, a riječi-naroda (tzv. turbae) u višeglasnom.

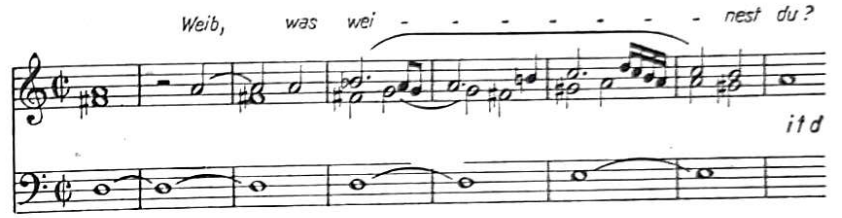
Schützova pasijska djela pripadaju ovoj posljednjoj vrsti. Tu je Schütz umio ostvariti impresivna djela, povezujući tradiciju i novu umjetnost, polifoniju i monodiju u uravnoteženu i čvrstu cjelinu. Evanđelistove riječi dane su na osnovi liturgijskog, lekcijskog čitanja, protkanog elementima modernog recitativa i kratkih melodijskih poteza, bez instrumentalne pratnje. Osjećaji kolektiva izraženi su snažno i potrebno veoma uspjelim polifonim fragmentima. Schütz je često na zanimljiv način iskorišćivao harmoniju za dramatske efekte:

110.



a znao je i uspješno stvarati ugođaje sugerirane tekstom:

111.



Čistom istrumentalnom muzikom nije se Schütz nikad bavio.

Potonja pokoljenja nazvala su Schütza »ocem njemačke muzike«; to je naziv koji Schützu u mnogo čemu s pravom pripada, jer se kroz njegova djela umjetnička samostalnost Njemačke prvi put ispoljila u višem stupnju. Kako veli Schützov biograf H. J. Moser, »on je umio stopiti izvanjsku monumentalnost Italije s germanskim misticizmom. Bez njega i njegove škole ne da se zamisltii doba Bacha i Händela«. Poput Bacha, i Schütz je bio brzo zaboravljen. No XIX st. oživjelo je i njegovu umjetnost. U Njemačkoj su se stala osnivati društva za propagiranje Schützovih djela, za priređivanje Schützovih festivala i izdavanje njegovih kompozicija.

Uz Schütza je djelovao velik broj kompozitora i orguljaša, koje u granicama ovog priručnika ne možemo sve navoditi. Neka budu spomenuti samo najznačajniji. Johann Hermann Schein (1586—1630), kantor crkve sv. Tome u Leipzigu i jedan od najznačajnijih Bachovih prethodnika na tom mjestu, autor je uspjelih duhovnih koncerata (*Opella nova*, 2. sv., 1618—1626), svojedobno popularne crkvene pjesmarice *Cantional* i mnogih svjetovnih vokalnih i instrumentalnih djela (suite). Kod njega je očita težnja k monumentalnosti, uz mnoge smione crte. U zbirci *Opella nova* služio se koralnim tekstovima i melodijama, ali je subjektivnim prilaženjem tekstu mijenjao tok napjeva i njihovu ritmičku osnovu; prekidao je melodijsku liniju i unosio u nju pauze te uvodio kromatske pomake i ukrase. Uzori su mu svakako principi talijanske monodije. Michael Praetorius (1571. ili 1572—1621) bio je podjednako aktivan i kao pisac i kao kompozitor. Njegovo djelo *Syntagma musicum* (3. sv., 1615—1619; 4. sv. nije štampan) smatra se najvećom muzičkom enciklopedijom prije Matthesonovog *Savršenog kapelnika*. To povijesno djelo služi osobito kao važan izvor za proučavanje ondašnje muzičke prakse. U njemu je napose značajan opis instrumenata onoga vremena. Kao kompozitor Praetorius uspješno predstavlja mletački dvozborni stil u Njemačkoj. Njegovo najopsežnije djelo, *Musae Sioniae* (9 sv., 1605—1610), obuhvaća više od 1200 pjesama koje je Praetorius komponirao, preradio i sakupio za liturgijsku upotrebu. Neobično je popularan bio Andreas Hammerschmidt (1611. ili 1612—1675) svojim *Razgovorima između Boga i vjernika*, dok se Dietrich Buxtehude (1637—1707), znamenit kao orguljaš, snažno istakao na području crkvene kantate, koja je u to vrijeme, osobito u protestantskoj zajednici, postala samostalnom, razvijenom muzičkom formom, obaveznom u nedjeljnom bogoslužju. Djela ovog majstora, kojega je J. S. Bach mnogo cijenio, protkana su mistikom i oporošću, koja često ustupa mjesto nježnosti i dubini osjećaja.

Od ostalih neka budu spomenuti Franz Tunder (1614—1667), Christoph Bernard, autor vrijednog traktata o kompoziciji, sastavljenog na temelju načela njegova učitelja H. Schütza, Johann Staden (1581—1634) i Erasmus Kindermann (1616—1655).

Svi spomenuti kompozitori pridonijeli su razvitku koralno-koncertantne crkvene muzike u Njemačkoj i pojavi koralne kantate. Na to nedvojbeno upućuju njihova nastojanja da u svojim djelima izmjenjuju solističke, koralne i instrumentalne odlomke.

Duhovna muzika u Francuskoj i Engleskoj. U Francuskoj se crkvena muzika nije onako snažno i samostalno razvijala kao u Italiji i Njemačkoj. Dvorska ju je muzika nekako zasjenila. Kompozitori se nisu mnogo bavili pisanjem misa, jer je vladar većinom prisustvovao više tihim nego svečanim misama. No i na tim se misama pjevalo, ponajviše motete uz instrumentalnu pratnju. Tihe mise uz pjevanje moteta nazivale su se »petite messe solennelle«. Moteti koji su se u tim i drugim prilikama izvodili nisu bili nalik na one iz klasične polifonije XVI st., a niti na ranobarokne talijanskog tipa uz continuo. Francuski se motet razvio u prilično opsežnu, monumentalnu kompoziciju za soliste, zbor i orkestar (tzv. grand motet), donekle srodnu kantati; to je izrazito francuski oblik barokne crkvene muzike.

Među majstorima francuske crkvene muzike toga doba istakli su se: Henri Dumont (1610—1684), autor moteta (zbirka *Cantica sacra*) i Te Deuma; u svojim *Messes Royales* služio se gregorijanskim napjevima koje je prilagođivao tonalitetu dura i mola, oduzimajući im modalni karakter. — Marc-Antoine Charpentier (1634—1704) pisao je i svjetovnu muziku (muzičke tačke za Molièreove komedije, operu *Médée*, ali je ugled stekao prvenstveno crkvenim kompozicijama. On je utemeljio oratorij u Francuskoj, kako na francuskom tako i na latinskom jeziku (*Judicium Salomonis, Extremum Judicium, Josué*). Njegovo je remek-djelo s područja oratorija *Le reniement de St. Pierre*. Mjestimično se u Charpentierovim oratorijima osjeća utjecaj njegova učitelja Carissimija. Pisao je i »velike motete«. — Jedan od najznačajnijih francuskih kompozitora između Lullyja i Rameaua bio je Michel Richard de Lalande (1657—1726). Njemu su bila povjerena sva vodeća mjesta u muzičkom životu dvora, a nesmanjeni njegov ugled potrajao je kroz čitavo XVIII st. Njegova veličanstvena zbirka od 40 »velikih moteta« najznatnije je djelo ondašnje francuske crkvene muzike. U njemu je Lalande vrlo invenciozno i ukusno spajao baroknu homofoniju i harmoniju s bujnošću polifoničkih struktura. Ostavio je i više scenskih djela (opera, baleta, pastorala). — Motete francuskog tipa pisao je i J. B. Lully.

U anglikanskoj crkvi razlikuju se dvije glavne kategorije crkvene muzike: prva obuhvaća stare crkvene napjeve i psalme. a druga tzv. antheme i service. Napjevi iz prve grupe odgovaraju gregorijanskom, odnosno protestantskom koralu, a izvode se jednoglasno a cappella, uz instrumentalnu pratnju ili u jednostavnoj harmonizaciji. U XVII st. pojavilo se više zbirki psalama, među njima one što su ih objavili Ravenscroft (1621) i Playford (1677).

U drugoj kategoriji *anthem* je sličan motetu, a nakon usvajanja continua i koncertantnih obilježja približuje se kantati. U anthemu je ponekad bilo i solističkih odsjeka i manjih ansambla (tzv. *verse anthem*). *Service* je zajednički naziv za nepromjenljive dijelove bogoslužja i za kantike. Obuhvaća *Jutarnju molitvu* (Te Deum, Benedictus es, Dominus Deus Israel, Benedicite, Jubilate), *Večernju molitvu* (Magnificat, Nunc dimittis, Cantate Domino, Deus misereatur) i *Communion* (Creed, Sanctus, Gloria). Ako service obuhvaća sve navedene skupine molitava i tekstova, zove se *full service*. Mnogi service sadrži, naime, samo jednu od tri spomenute skupine. Nazivi *short service* i *great service*, upotrebljavani u baroku, pa i prije njega, više se odnose na način muzičke obradbe, koja je u prvom slučaju akordičko-silabička, a u drugom polifonička. Počeci i anthema i servicea padaju u XVI st.,

no dok anthem doživljuje procvat u baroku, service je u to vrijeme u opadanju. Na području anthema istakao se velik broj kompozitora, među njima braća H. i W. Lawes, C. Cooke, Pelham Humfrey (1647—1674), J. Blow, H. Purcell. Veliki majstor toga oblika u XVII st. bit će G. F. Händel.

INSTRUMENTALNA MUZIKA

Uvod. U jednom od prošlih poglavlja prikazali smo kako je instrumentalna muzika u XVI st. počela živjeti novim, samostalnijim životom, pošto je dugo stajala gotovo isključivo u službi vokalne muzike: u svečanim prigodama, kod muzičkih priredaba na otvorenom, u prostranim dvoranama, gdje je trebalo pojačati zvuk vokalnih skupina, instrumenti su izvodili dionice glasova udvostručujući ih i odričući se time svakog nezavisnog nastupanja. No postepeno, pojava opere, kontrasti polifonije i monodije, upotreba instrumenata za akordičku pratnju monodičkih odlomaka, usavršavanje tehnike, mehanizma pojedinih instrumenata, sve jasnija i dublja spoznaja njihovih specifičnih izražajnih mogućnosti, organizacija manjih i većih instrumentalnih sastava s gudačkim instrumentima na čelu, osjetljivost za instrumentalne boje — svi ti elementi uvjetovali su znatne promjene u daljem toku razvoja instrumentalne muzike. Ona je išla putem iživljavanja svoje pune samostalnosti, napuštajući vezu s riječju, stvarajući visoko-umjetnička djela svoje vrste, u kojima će se snažno odražavati unutarnji život krupnih stvaralačkih ličnosti u raznolikim društvenim sredinama i pojedinim historijskim trenucima njihova razvitka.

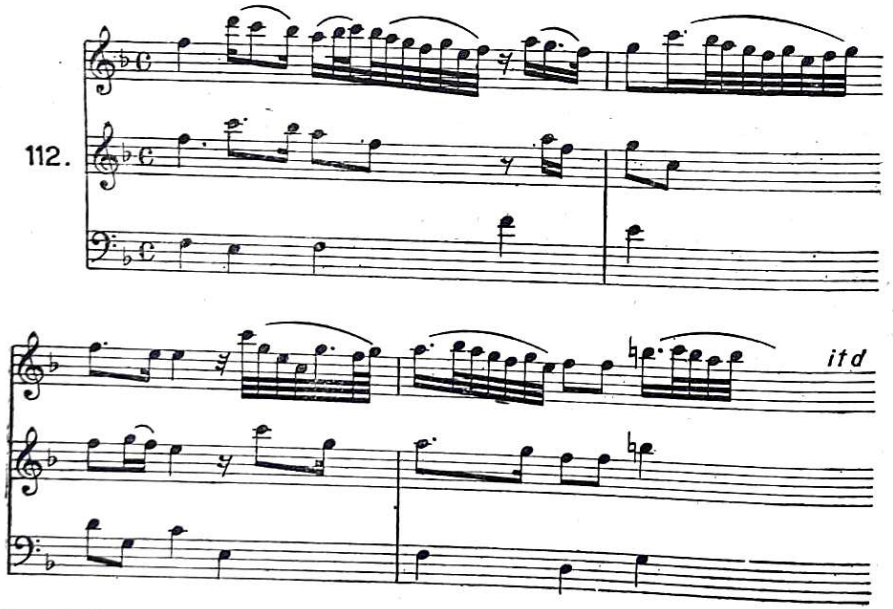
U prikazu instrumentalne muzike XVII st. u Italiji, Njemačkoj i Francuskoj (u tim su zemljama postignuti, naime, najznačajniji rezultati) nas će zanimati djelatnost što su je pojedini umjetnici očitovali na području muzike za orgulje, za čembalo, za violinu i za manje i veće instrumentalne sastave, s koncertantnim obilježjima i bez njih. S tim ćemo ujedno iscrpsti sve što je tada nastalo na području instrumentalne muzike. Ali kako se ona nije razvijala u punoj osamljenosti, bez ikakve veze s vokalnom muzikom, moramo odmah navesti da je i u razvoju instrumentalne muzike od velikog značenja bilo postojanje onih dvaju polova koji su se, od pojave monodije, u području vokalne muzike snažno suprotstavili jedan drugome. Mislimo time na homofoniju i polifoniju. Već smo vidjeli utjecaj polifonije na razvoj pojedinih oblika muzike za orgulje. Polifonija je i dalje u toku XVII st. jedan od načina instrumentalnog iživljavanja. Štaviše, u djelima J. S. Bacha ona će doživjeti svoj neslućeni vrhunac, na kojemu se kasnije nikad više neće naći. No, s druge strane, monodija, našavši svoju primjenu i u instrumentalnoj muzici, uvjetuje također i razvijanje novih oblika i nove sadržajnosti. Pojam vokalnog solista, koji unosi u razvoj muzike naglašenu subjektivnost i iživljuje svoje boli i radosti na pokretnoj akordičkoj pozadini, stvara putem analogije pojam instrumentalnog solista, koji također iznosi svoje emocije na instrumentalnoj harmonijskoj pozadini.

U prilično bogatoj baštini tadašnje instrumentalne muzike javljaju se tada koncertantne forme (instrumentalni odraz vokalnog virtuoziteta pojedinca pjevača), javlja se izvanredno značajna suita s karakterističnim plesnim ritmovima, koji vuku podrijetlo iz građanske i dvorske svakidašnjice. Na-

pokon, XVII st. daje život i sonati, nadasve značajnom instrumentalnom rodu, koji će očitovati veliku životnu snagu i moć prilagođivanja različitim uvjetima. Ali bilo bi pogrešno misliti da se spomenute, središnje forme u instrumentalnoj muzici toga vremena, kao i druge koje uz njih postoje, razvijaju u punoj međusobnoj nezavisnosti. Ima među njima plodne uzajamnosti; i tu polifonija sretno utječe na homofoniju, u koju unosi moment tematskog razrađivanja i približe određuje pojam *teme;* homofonija pak pribavlja sa svoje strane polifoniji jasnoću obrisa, značenje harmonijskih funkcija, tonalnog plana, tematske izrazitosti.

Ne zaboravimo da smo u baroku, to znači u doba koje voli ukras, ornamentiku, kićenost, pompoznost, monumentalnost. Sve se to prirodnim putem nalazi i u instrumentalnoj muzici baroka, dijelom preuzeto iz baroknih vokalnih postignuća, a dijelom otkriveno i iskorišteno u specifičnosti tadašnjeg instrumentarija.

U baroknoj instrumentalnoj muzici značajnu je ulogu igrala i improvizacija. Već je realizator continua, kako u vokalnoj tako i na području instrumentalne muzike, morao izvoditi na temelju generalbasovih brojki akorde, koje je obogaćivao prohodnim tonovima, figuracijama i ukrasnim formulama. A izvodioci glavne, solističke dionice često su melizmima i najraznovrsnijim ukrasnim figurama mijenjali zapisani tok melodičke linije na potpuno improvizacijskoj osnovi.[61] To se osobito događalo u polaganim stavcima. H. Prunières navodi slijedeći primjer, koji prikazuje na koji je način i sam Corelli izvodio jedan od svojih adagia (donji sistem bio je određen za continuo, srednji predstavlja štampanu dionicu solo-violine, a gornji donosi improvizacijske ukrase i melizme):



[61] Takav se postupak ukrašivanja nazivao *diminuiranjem* (bez obzira na kojem se instrumentu primjenjivao), pri čemu se pomišljalo na to da su se notne vrijednosti u melodijskoj liniji rastavljale u više manjih; linija se, dakle, u neku ruku »umanjivala«, »usitnjavala«. Taj izraz ne valja zamjenjivati sa srodnim izrazom *per diminutionem*, koji nam je već poznat iz terminologije starog nizozemskog višeglasja.

Iz toga je lako zaključiti da je mnogi stavak stare instrumentalne muzike nekada drukčije zvučao na koncertnim podijima nego što danas zvuči, ispoljujući time tipične barokne težnje za punoćom, koja je prelazila u prepunost. Kroz bujnost barokne tonske ornamentacije kao da naziremo pročelja iz barokne arhitekture, ukrašena stupovljem, kipovima i zavijucima.

Suita. Sonata. Koncert. To su nazivi najznačajnijih instrumentalnih oblika XVII st. u kojima se ogledaju gotovo sva nastojanja instrumentalne barokne muzike.

Što je *suita*? Po svom imenu to je slijed, niz karakterističnih instrumentalnih stavaka, odrešito ritmičkog karaktera, pri čemu je svaki stavak zapravo jedan određeni ples. Moramo odmah naglasiti da suita, kako je susrećemo u XVII st. i uopće u baroku, bilo za veće instrumentalne sastave (tzv. orkestralne suite) ili za pojedine instrumente (osobito za čembalo) nosi, s obzirom na postanak svojih stavaka, istaknuto kozmopolitsko obilježje i da se dugo vremena uopće ne naziva suitom, premda ima tipično njezinu strukturu.

Pojavi izgrađene suitne forme prethodilo je u toku XVI st. objavljivanje zbornika raznih plesova, iz raznih krajeva (osobito za lutnju). Takve su publikacije bile veoma popularne i omiljele; tako je 1555. izišao u Breslauu zbornik u kojemu je bilo više od tri stotine »španjolskih, talijanskih, engleskih i francuskih kompozicija i plesova«; iste godine, u istom gradu, izlazi i zbornik njemačkih plesova i poloneza. Plesovi su se obično izvodili u parovima (passamezzo+saltarello; pavana+galliarda), s tim da je prvi ples bio polaganijeg a drugi bržeg tempa. Osim toga, drugi je ples bio u stvari ritmička varijanta prvog. Kad su kompozitori postepeno stali sve češće povezivati po nekoliko različitih plesnih tačaka i izdavati ih kao posebnu cjelinu, baroknoj je suiti time bio udaren temelj. Imena i podrijetlo pojedinih stavaka u suiti jasno svjedoče o njenom komzmopolitskom biljegu: pavana (ili padovana, po gradu Padovi) potjecala je iz Italije kao i saltarello (nazvan i galliarda), allemande je došla iz Njemačke, courante iz Francuske, sarabanda iz Španjolske, gigue iz Engleske. Kasnije su u okvir suite ušli i drugi plesovi: menuet, gavota, bourrée, rondeau, rigaudon, chaconne, kao i stavci kojima je sasvim nedostajao plesni karakter (uvertira, air, preludij). U srednjem baroku nestaju, međutim, iz suite padovana i saltarello-galliarda. Katkada su pojedini stavci imali i oblik teme s varijacijama, a običavalo se izgraditi i cijelu suitu na istoj temi, prilagođenoj, dakako, duhu i ritmičkoj osnovi raznih stavaka. I tu je, dakle, variranje vodilo glavnu riječ.

Barokna suita (koju katkada nazivaju i *partitom*) donosi uglavnom sve svoje stavke u istom tonalitetu. U njoj se, nadalje, susreće primjena jednog nadasve važnog konstruktivnog načela koje će vladati instrumentalnom muzikom do danas: u suiti su stavci poredani po *principu kontrasta*. Između dva brza stavka umetnut je po jedan polaganiji. Time se izbjegava jednoličnost, a ujedno se reljefnije osvjetljuje fizionomija svakog pojedinog stavka. Oprečnosti su izražene ne samo u tempu već i u ritmičkoj okosnici susjednih stavaka.

Druga je važna forma tih vremena *sonata*. Već smo naglasili da je taj oblik očitovao izvanrednu životnu snagu i veliku moć prilagođivanja novim, izmijenjenim prilikama. Ponavljamo to s napomenom da pod nazivom sonata treba prvenstveno razlikovati dvije istoimene instrumentalne forme koje vremenski slijede jedna za drugom i nemaju mnogo srodnosti ni u arhitektonskoj strukturi, ni u tematici, odnosno sadržajnosti. Sonata koja nas ovdje zanima, to je barokna sonata; prikaz one druge, pretklasične i klasične, dat

ćemo u jednom kasnijem poglavlju. Među njima vlada tako krupna razlika kakva dijeli, na primjer, umjetnost Bachovu od umjetnosti Mozartove.

Sonate su se u baroku pisale pretežno za gudačke instrumente uz pratnju continua, i to ili za jedan gudački instrument (najčešće je to bila violina) i continuo ili za dva gudača i continuo. Katkad su kompozitori pisali solističke sonate bez pratnje, dok su, s druge strane, sastavu od dva gudača (obično dvije violine) i continua dodavali i violu da gamba, odnosno violončelo, koji su često podvostručivali basovu dionicu continua. Sonate za ovakav sastav (bez obzira da li je u njemu bio zastupan i kakav duboki gudački instrument) nazivale su se *triosonate*. One su bile neobično popularne te ih susrećemo sve do sredine XVIII st.[62]

U sredini XVII st. iskristalizirale su se u Italiji dvije vrste sonata: *sonata da chiesa* (crkvena sonata) i *sonata da camera* (komorna sonata). Prva se obično sastojala od četiri kratka stavka, sheme: adagio — allegro — adagio — allegro. U drugom od tih stavaka bilo je redovito izrazitih kontrapunktičkih elemenata (fugato). Sonata da camera imala je više stavaka, neodređena broja (čak do sedam), a karakter im je otprilike odgovarao karakteru stavaka u suiti, jer se vrlo često temeljio na utvrđenim plesnim ritmovima. Naziv ove vrste sonate iziskuje i malo objašnjenje. Pod nazivom camera podrazumijevale su se odaje (ne velike dvorane) feudalnih dvorova. Muziku koja se u njima izvodila pred ograničenim brojem slušatelja nazivali su *musica da camera* (komorna muzika); taj se naziv i do danas sačuvao za djela pisana za manje gudačke i duhačke sastave, često uz suradnju klavira, i za solističke nastupe kakvog gudačkog instrumenta uz klavir.

U toku XVII st., upravo u njegovoj drugoj polovini, spomenuti nazivi ne znače više potpuno odijeljene forme. Jedna počinje utjecati na drugu, ozbiljnost i izvjesna ukočenost sonate da chiesa osvježuje se preuzimanjem živahnijih, plesnih ritmova, a u sonatu da camera ulaze kontrapunktički elementi i polagani stavci. Postepeno nestaje i terminološke razlike, oba se tipa stapaju u jedan, sposoban da mu genijalno stvaralaštvo jednog Händela ili Bacha posveti svu dubinu svoje zrelosti. Broj stavaka fiksira se sa četiri, no ponekad ih ima i više.

Tu moramo još nešto napomenuti. Već smo u prijašnjim poglavljima istakli da su muzički nazivi u toku srednjega vijeka, a i kasnije, očitovali mnogo nestalnosti, da je jedna forma nosila po više imena, dok je jedno ime moglo označivati više oblika. Sličnu činjenicu susrećemo i u razvoju sonate, koja se kod nekih autora naziva i *canzone*, a kod drugih i *sinfonia*, pa i drukčije. U toj kolebljivosti terminologije ogleda se utjecaj prvobitnog značenja izraza sonata, kojim se, za razliku od *cantata*, označivalo svaku kompoziciju namijenjenu instrumentima (koja se, dakle, nije pjevala).

Barokna sonata građena je na osnovi binarne, dvodijelne simetrije, što se opaža ne samo u poretku stavaka (polagan-brz-polagan-brz) već i u njihovoj unutarnjoj konstrukciji. Unutar pojedinih stavaka mogu se uglavnom zamijetiti dva dijela, uvjetovana harmonijskim odnosom koji među njima vlada. Dok prvi dio ide od toničke harmonije k dominantnoj, drugi se vraća na toničku i zatvara krug. Ali binarna simetrija ne ogleda se u broju glavnih tema. Osnova je novije (klasične i romantične) sonatne forme u bitematičnosti (u uvođenju i sukobljavanju dviju osnovnih tema). Međutim, barokna sonata pozna jednu glavnu temu. Jednoličnost koja bi se mogla

[62] Što se tiče postanka ansambla triosonate, on se već nalazio u sklopu vokalnih djela: kasnog madrigala s instrumentalnom pratnjom i opere. Tu su dvije violine uz continuo izvodile tzv. *ritornelle* (v. pr. iz *Tancie*), tj. male interludije među pojedinim kiticama vokalnih odlomaka. Otcjepljenjem od vokalnih rodova taj je ansambl započeo samostalan umjetnički život.

pojaviti zbog nestašice istaknutog kontrastnog tematskog materijala uklanjala se time što se tema podesnim modulacijama transponirala u druge tonalitete, pri čemu je osvježujuću ulogu igrala primjena fugiranog stila.

Treća važna, a ujedno i najmlađa barokna instrumentalna forma *koncert*,[63] očit je odraz procesa koji se odigrao na području vokalne muzike. Kao što se, pojavom monodije, jedan glas odijelio od ostalih, individualizirao se i privukao pažnju na sebe, potčinjavajući ostale koji su ga »pratili«, tako je, analognim putem, jedan instrument — violina — napustio ravnopravnu suradnju s ostalim (osobito sa srodnim) instrumentima većeg instrumentalnog sastava, odijelio se od njih i suprotstavio im se zasebnom, jedinstvenom, sasvim individualiziranom dionicom, u kojoj je bilo intenzivnijeg umjetničkog života i koja je mnogo više zahtijevala od izvodioca.[64] No, s druge strane, upravo te dvije osobine solističke, koncertirajuće dionice — intenzivnost duhovnog iživljavanja, povezana uz plemenitost tona, i zamjerna visina tehničkih poteškoća koje je solist imao svladati — mogle su se umjetnički oživotvoriti samo u vrijeme kad je izgradnja violine, kao i gudačkih instrumenata uopće, toliko napredovala da je dosegla možda najviše vrhunce tog umijeća: barok je Italiji i Evropi dao čuvene graditelje, kakvi su bili Amati, Guarneri, Stradivari i njihovi istoimeni nasljednici i učenici.

Prvu etapu u razvoju solističkog koncerta predstavljao je tzv. *concerto grosso*. U njemu je manja skupina izvođača, nazvana *concertino*, a sastavljena obično iz ansambla triosonate ili iz nekoliko violina, nastupala uz drugu, veću skupinu, nazvanu *concerto grosso* ili *ripieno*, kojoj se često u dijalogu suprotstavljala. Dionice concertina bile su solistički tretirane, s više ili manje naglašenim obilježjima tehničkog virtuoziteta, dok su dionice veće izvodilačke grupe bile mnogo lakše pisane.

Pojednostavnjenjem solističkog sastava (po uzoru na vokalnu monodiju) razvio se iz concerta grossa *solistički koncert* (u užem smislu), u kojemu se samo jedan instrumentalist suprotstavlja preostaloj skupini izvodilaca.

U razvoju formalne strukture solističkog koncerta i concerta grossa važnu je ulogu odigrao odnos između nastupa solista (odnosno solističke grupe) i orkestralnog sastava (tzv. *tutti* = tal. svi). Budući da su stavci počinjali i završavali s »tutti«, jasno je da su nastupi orkestralnog sastava predstavljali neparni, a nastupi solista parni broj. U početku, osobito u prvom stavku, težište tematske građe nose »tutti«, a solist virtuoskim prijelazima u stvari povezuje pojedine nastupe orkestralnog sastava. Kasnije i on sve više sudjeluje u izlaganju i obrađivanju tematskog materijala. U tom smislu može se opravdano ustvrditi da je historija solističkog koncerta zapravo historijat pročišćavanja međusobnih odnosa između sola i tutti.

[63] Izraz *concerto* javlja se već u početku XVI st. u Italiji i znači prvobitno samo ukupno muziciranje. Kasnije se tim izrazom označuje natjecanje dvaju glasova ili instrumenata, kao i vokalnih izvodilačkih skupina s instrumentalnima ili jedne vokalne (odnosno instrumentalne) skupine s drugom. Ovom prilikom ističemo da pojam koncert može označivati: 1. muzičku priredbu na kojoj se izvode djela jednog ili nekolicine kompozitora i 2. muzičku formu pisanu za jedan instrument (rjeđe za dva ili više njih) uz pratnju orkestra. Solistički su instrumenti najčešće violina, violončelo i klavir.

[64] Koliko je recipročne snage i utjecaja bilo u odnosima solističke instrumentalne koncertantne muzike i vokalnog virtuoziteta pojedinaca-pjevača u operi, vidi se jasno po tome što se čisto instrumentalni, konkretno violinski virtuozitet, razvio prije u samom opernom orkestru — gdje se violina, u solističkim fragmentima, morala u neku ruku natjecati s pjevačevim grlom — nego na koncertnom podijumu! — S druge strane, jedan od uzroka koji su doveli do rađanja koncertantne muzike ležao je i u tome što su se, kod izvedaba težih mjesta u zajedničkim instrumentalnim nastupima, takva mjesta često povjeravala samo jednom violinistu, jer ostali svirači, većinom diletanti, nisu bili dorasli tehničkim poteškoćama. Već se tada očitovala privlačivost koju u instrumentalnoj muzici predstavlja izmjenično nastupanje solista i većeg sastava.

Uz ove glavne barokne forme javljaju se u to vrijeme često i druge, u kojima se nastojanja baroka također snažno odražavaju kroz umjetničke profile njegovih kompozitora. Takve su forme u prvom redu minijatura za čembalo (često na programnoj osnovi), tema s varijacijama, ricercar, razni oblici improvizacijskog karaktera, kao preludij i tokata. U svim tim formama pojavljuju se na različite načine elementi polifonog sloga, koji suvereno vlada u fugi, najizgrađenijoj i najveličanstvenijoj polifonoj tvorevini kasnog baroka.

Znatniji predstavnici instrumentalne muzike XVII st. u Italiji, Njemačkoj, Francuskoj i Engleskoj. Prije ovih majstora, među kojima se nalaze prvi velikani novog muzičkog jezika što se rađa na instrumentu, moramo spomenuti jednog umjetnika koji ne potječe iz navedenih krajeva, ali je odigrao važnu ulogu na pragu muzičkog baroka, osobito na području polifonih forma za orgulje, odnosno čembalo. To je Jan Pieters Sweelinck (1562—1621), orguljaš iz Amsterdama. Poznat je i po svojim vokalnim djelima (četiri knjige psalama, *Cantiones sacrae*), ali mu osobito mjesto u historiji muzike pripada s obzirom na kompozicije za čembalo i za orgulje. U doba svojih nauka u Italiji (bio je Zarlinov učenik u Veneciji) upoznao je nove instrumentalne forme što su se razvijale na području instrumenata s tipkama, dok je kao sudrug Johna Bulla imao prilike proučiti instrumentalni stil engleskih virginalista. U sintezi tih elemenata leži značenje Sweelinckovih djela (fantazija, tokata, plesova, varijacija). Njihova je forma jasna i pregledna, a tematska obradba zanimljiva. Sweelinck je uveo u crkvenu instrumentalnu muziku varijacionu tehniku razrađenu na području svjetovne virginalističke muzike. No on je napose važan kao usavršitelj fuge. Uz Frescobaldija, Sweelinck je jedan od najvećih majstora fuge prije Bacha. Imao je mnogo učenika, od kojih su neki (Scheidt) postali uglednim i značajnim kompozitorima.

U Italiji se u XVII st. snažno razvija komorna muzika, prvenstveno u tri sjevernotalijanska žarišta: u Modeni, Veneciji i Bologni. U razvitku instrumentalne muzike komornog tipa (ali i drugih instrumentalnih ogranaka) sudjeluju ne samo izraziti talijanski instrumentalni kompozitori već i operni majstori. U prvom redu treba zabilježiti pojavu triosonate. Jedan od prvih autora tog komornog roda bio je Salomone Rossi (oko 1570—oko 1630). Uza nj se istakao Biagio Marini (1597—1665) svojim zbirkama *Affetti musicali* (1617) i *La Foscarina*, u kojoj, još prije Monteverdija, susrećemo *tremolo* kao novo sredstvo u službi reljefnijeg izraza. U jednoj drugoj zbirci (1626) Marini je, čini se, dao i prve uzorke violinske solosonate uz continuo. U djelima Massimiliana Nerija (umro poslije 1666), orguljaša crkve sv. Marka u Veneciji, provedeno je razlikovanje obih sonatnih vrsta: da camera i da chiesa, ali više s obzirom na sadržaj nego na terminologiju, koja je još ponešto konfuzna. Spomenuti operni majstor Giovanni Legrenzi unosi napokon 1655. u violinsku literaturu tačnu definiciju sonatnih vrsta.

Andrea Falconieri (1586—oko 1656), autor i vokalnih kompozicija (villanella, madrigala, arija za jedan glas), dao je u svojim violinskim djelima primjere programne koncepcije, upotrebljavajući posebne naslove (*La Maraviglia, L'Eroica, La Preciosa*), koji ponešto podsjećaju na nazive mnogo kasnijih Couperinovih suita za clavecin. Od ostalih brojnih zastupnika tadašnje violinske literature u Italiji ističu se još i ovi: Maurizio Cazzati (1620—1677), utemeljitelj bolonjske škole, plodan umjetnik, autor vokalnih djela (oratorija), mnogih kompozicija za lutnju, za čembalo i za manje komorne sastave s violinama (Canzoni, Sonate, Correnti e Balletti); Giovanni Battista Vitali (oko 1644—1692), kompozitor sonata bogate kontrapunktike i jasnoće u izlaganju tema; njegov sin Tommaso Vitali (oko 1665—oko 1747), vjerojatno autor čuvene *Ciaccone;* Antonio Veracini (rođ. oko 1650), izvrstan melodičar, koji je posvećivao osobitu pažnju obradbi polaganih stavaka svojih sonata; Giovanni Battista Bassani (oko 1657—1716); Giuseppe Torelli (1658—1709), violinist, pisao je triosonate, ali je od posebnog

značenja kao predstavnik concerta grossa, forme koja se prvi put susreće u djelima prije spominjanog majstora opere i oratorija Alessandra Stradelle (pr. u djelu *Sinfonia e Bassi a Concertino e Concerto grosso distinti*). Torelli je usvojio podjelu koncerta u tri stavka, koja će i nadalje ostati uzorom za koncertantna djela, sve do u naše vrijeme. Time je stvorena osobito pogodna arhitektonika, u kojoj dva brza stavka uokviruju srednji, polagani, koji s jednim i drugim uspješno kontrastira. Zanimljivo je, međutim, da Torelli upotrebljava izraz »koncert« i za djela koja nisu pisana ni u obliku concerta grossa ni solističkog koncerta (tako u »*6 sinfonie a tre e 6 Concerti a quattro*« op. 5, 1692). Bio je to poseban tip baroknog »orkestralnog koncerta« homofonog karaktera. Torellijeva umjetnost najpotpunije se očituje u njegovu djelu *Concerti musicali* op. 6 (1698). Njegovi *Concerti grossi* op. 8 (1709), radovi u kojima je postignuta puna ravnoteža oblika i sadržaja, idu u red preteča srodnih djela Händela i Bacha. Ali je veoma značajno da je u toj zbirci od 12 koncerata samo prvih šest pisano u obliku concerta grossa. Ostali su koncipirani u formi solističkog koncerta, kome je Torelli jedan od prvih, a možda i prvi predstavnik. U solističkim je koncertima prvi put uspostavio ravnotežu između solista i orkestralnog sastava. Solist izvodi figurativne odlomke, a tutti tematske.

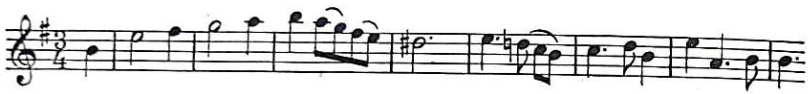
Na području instrumentalne muzike za gudačke instrumente najznačajnije ime XVII st. u Italiji je Corellijevo. Arcangelo Corelli (1653—1713) stekao je svoju stručnu naobrazbu u Bologni i postao čuvenim violinistom a zatim utemeljiteljem glasovite rimske guslačke škole; njezini su učenici (Geminiani, Somis, Locatelli i drugi) djelovali u mnogim evropskim središtima i postali osnivači drugih znamenitih škola. U Rimu je Corelli živio od 1675. Tu je 1687. bio »maestro di musica« u kući kardinala B. Panfilija; 1689. stupio je u službu kardinala P. Ottobonija, velikog ljubitelja književnosti i umjetnosti, osobito muzike, koji je Corellija smatrao više prijateljem nego namještenikom. God. 1700. dolazi na čelo instrumentalnog odjela čuvene »Congregazione dei musici di Roma«. Corelli je uživao velik ugled i nepodijeljene simpatije. Njega su, među ostalima, neobično cijenili A. Scarlatti i G. F. Händel. Kao kompozitor Corelli nije očitovao osobitu plodnost. Svoja je djela pisao isključivo u obliku komorno-muzičkih forma i concerta grossa. U red njegovih komornih kompozicija idu triosonate (komponirao ih je 48, u četiri zbirke po 12 sonata, op. 1—4, 1681—1694) i sonate za solo-violinu uz continuo. Potonje su sadržane u op. 5 (1700), koji se smatra vrhuncem talijanske instrumentalne muzike XVII st. Corellijeve sonate spadaju u obje već spomenute vrste (da camera i da chiesa), ali s uzajamnim utjecajem jedne vrste na drugu. U zbirci solo-sonata ima i vrlo mnogo suitnih plesnih stavaka, kojima je dodana znamenita tema s varijacijama *La Follia*. Concerti grossi Corellija (12 koncerata op. 6, 1714) nisu koncipirani u trostavačnoj formi kao Torellijevi; oni imaju po 4, 5 i 6 stavaka, jer je Corelli i u koncertima primjenjivao formalnu okosnicu obaju tipova sonate (i na

Triosonate A. Corellija (naslovna strana)

naslovnim stranicama toga vremena često se susreću nazivi »concerto da chiesa« i »concerto da camera«). Corellijevi crkveni koncerti izvodili su se u crkvi prije, poslije i u toku misnog obreda.

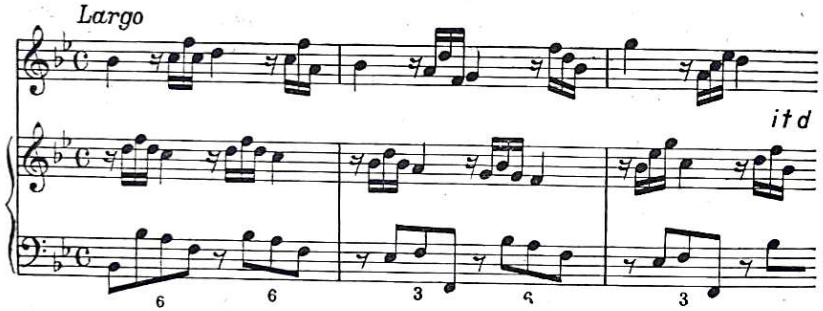
Corellijeva violinska tehnika na visokom je stupnju. On upotrebljava dvohvate i arpeggie, a nerijetko povjerava violini izvedbu fragmenata u dvoglasnoj imitaciji, što je mnogo pridonosilo obogaćenju zvučnosti. Fugirani su stavci u Corellijevim djelima uopće česti. Ovaj je majstor umio u svojim kompozicijama postići sjajnu uravnoteženost forme, koju je prožimao dubokom osjećajnošću (divni polagani stavci) i vedrinom, protkanom tipično baroknom motoričnošću u upornom ponavljanju sekvenciranih melodičkih i ritmičkih formula. Nekoliko primjera bolje će to osvijetliti. Evo teme jednog od najljepših Corellijevih adagia:

113.



u »largu« iz Triosonate op. 2 br. 3 javlja se motorična pokretnost, podijeljena među dvije violine:

114.



Fragment iz znamenitog, široko poznatog *Božićnog concerta grossa* op. 6 br. 8, u kojemu orgulje izvode continuo, omogućuje uvid u instrumentalnu dispoziciju te omiljele barokne forme (vidi primjer br. 115).

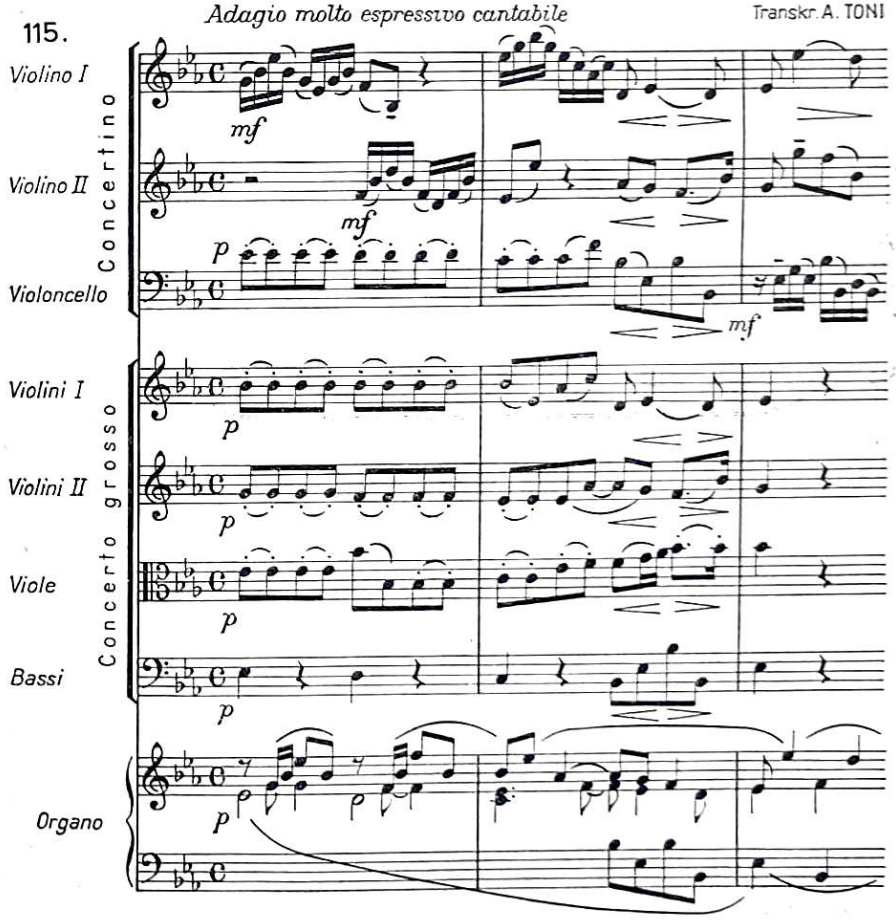
U ostale predstavnike ranobarokne talijanske komorne muzike spadaju Giovanni Battista Buonamente (umro 1643), Giovanni Valentini (umro 1649), Francesco Spongia, nazvan Usper.

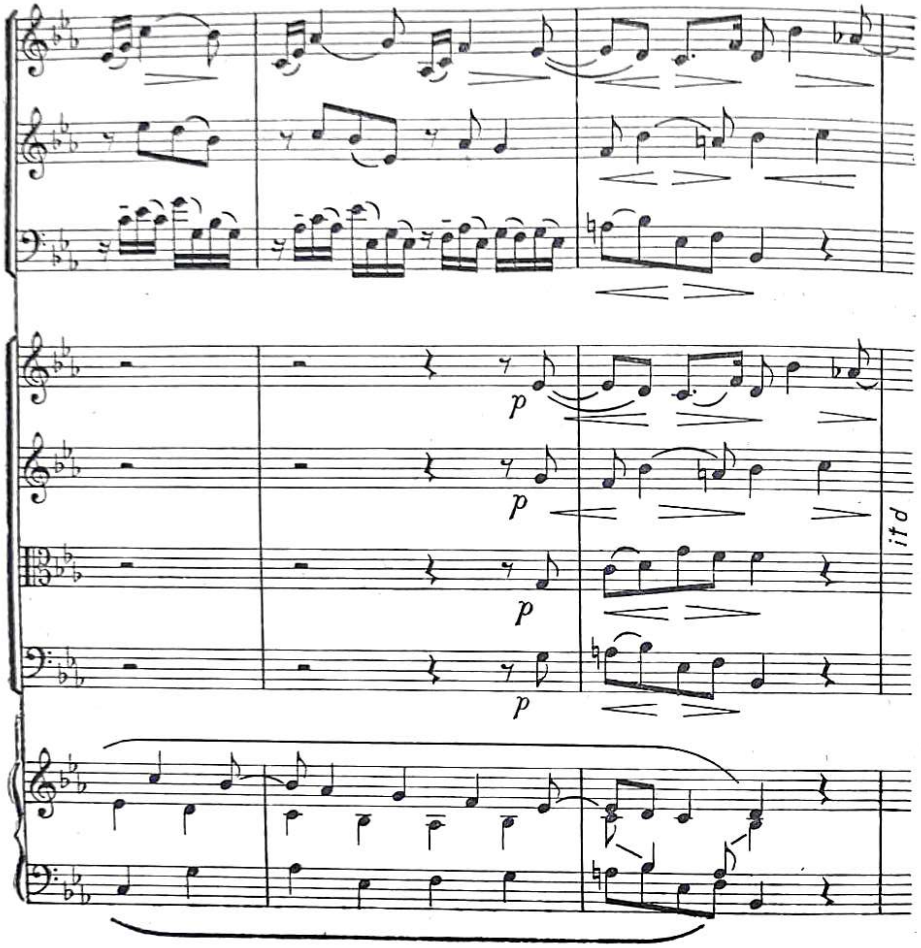
Preostaje nam da prikažemo djelatnost onih talijanskih majstora toga doba koji su pisali pretežno za orgulje ili čembalo. U to se vrijeme u Italiji definitivno provodi diferenciranje između čembalskog i orguljskog stila. Jedan i drugi instrument sve jasnije očituju osebujnost svoje fizionomije, pa sve više, iako tek postepeno, nestaje onog tipa kompozicija koje su se, kako znamo, mogle bez razlike izvoditi i na čembalu i na orguljama (izbor instrumenta bio je prepušten volji izvodioca). Na putu tog diferenciranja važnu je ulogu odigralo teoretsko djelo *Il Transilvano* (1593), što ga je napisao Geronimo Diruta, kao i utjecaj engleskih virginalista, kojih djela, kako nam je poznato, prvi put odražavaju specifične crte čembalskog stila. Što se tiče naziva kompozicijskih oblika za orgulje, odnosno čembalo, oni se dugo upotrebljavaju za oba instrumenta bez razlike. To su, uz tipične suitne plesne ritmove, već poznati ricercare, tokata, canzona, capriccio, fantazija i sl. Sonata se (bilo za orgulje ili za čembalo) razmjerno kasno javlja, a i to vrlo često u potpuno slobodnoj primjeni, tako da se sonatom nazivaju i fuge i tokate, plesovi i varijacije.

Među kompozitorima s ovog područja prvo mjesto svakako zauzima Gerolamo Frescobaldi (1583—1643). Taj se veliki umjetnik rodio u Ferrari. Orgulje je učio kod glasovitog majstora Luzzaschija (1540 ili 1545 — —1607), dok ga je boravak u Flandriji upoznao s majstorima virginala. Zauzimao je razna orguljaška mjesta (napose u crkvi sv. Petra u Rimu), a svojom vještinom u izvođenju stekao je opće, nepodijeljeno priznanje. Po naslovima njegovih djela (*Toccate e partite,* Libro I, 1615; *Capricci,* 1624; *Toccate,* Libro II, 1627; *Fiori musicali,* 1635), većinom namijenjenih orguljama, može se zaključiti da je pisao fantazije, tokate, partite, ricercare, canzone, capriccie, arije, gagliarde itd. Golemo kontrapunktičko znanje, kojim je vladao tolikom lakoćom da su ga kasnije nazvali talijanskim Bachom, omogućivalo mu je ostvarenje velikog bogatstva u ritmičkom preinačivanju teme, u njezinu umanjivanju, povećavanju, obrtanju i prepletanju s drugim temama. On je u stvari do kraja pripremio tlo za bujni rascvat bahovske fuge. No

115.

Adagio molto espressivo cantabile — Transkr. A. TONI

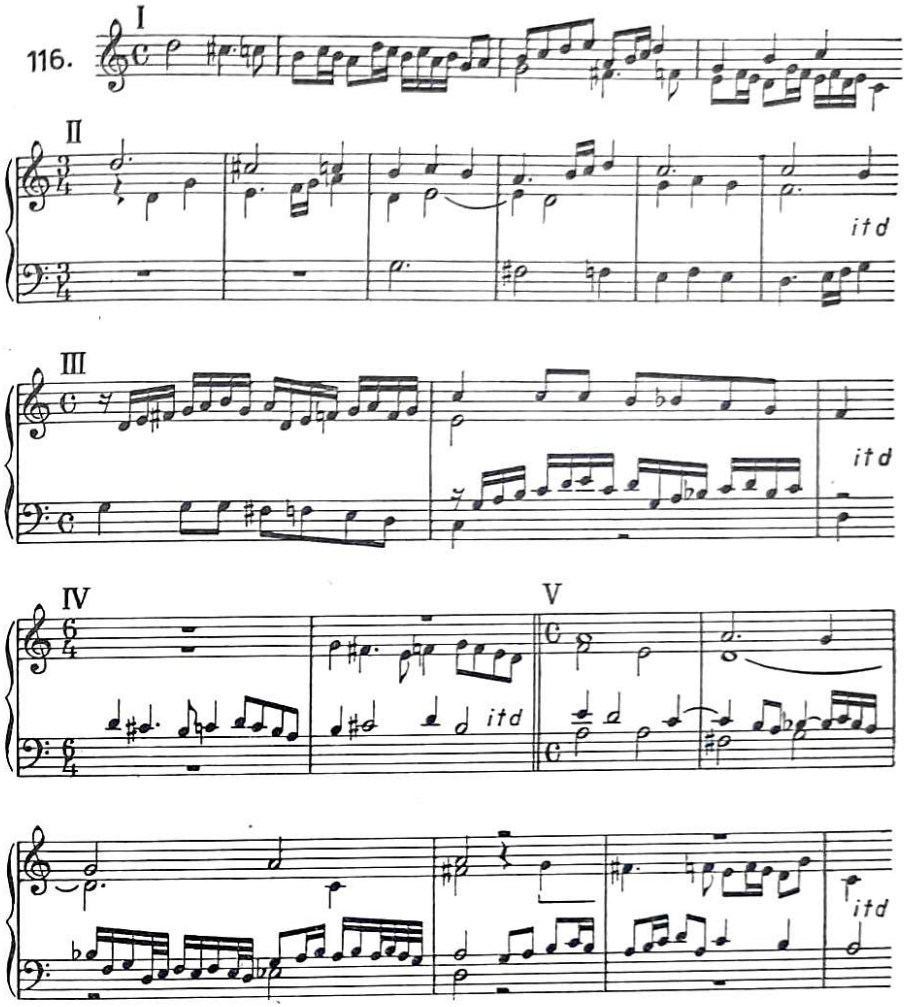




pri tome je očitovao punu svoju individualnost i slobodu koncepcije, koja izbija kroz veličanstvenost, strogost, intimnost i raskoš njegova stvaranja. Frescobaldi unosi u svoje stvaralaštvo svu svoju čovječnost. Subjektivnost njegova umjetničkog stava nova je u ondašnjoj muzici duhovnog karaktera; i baš to što se u Frescobaldijevim djelima stapa čovječnost i mistika, humanistička osjećajnost i harmonijsko-idejna osebujnost starih crkvenih tonaliteta, tvori čar i novost Frescobaldijeve umjetnosti.

Iako se služi formama koje je zatekao u ondašnjoj čembalsko-orguljskoj talijanskoj muzici, on ih je obogatio mnogim elementima i proširio domet njihova djelovanja. Spretno je, na primjer, povezivao polifoničku canzonu s varijacijom (vidi primjer br. 116). U mnogim djelima izrazio je Frescobaldi intenzivnost čuvstvenog života bogatom primjenom kromatike, koja ga približuje Monteverdiju i Gesualdu od Venose. Katkada kromatika izaziva oporosti neobična djelovanja, kao u primjeru br. 117 (iz II sveska tokata).

116.

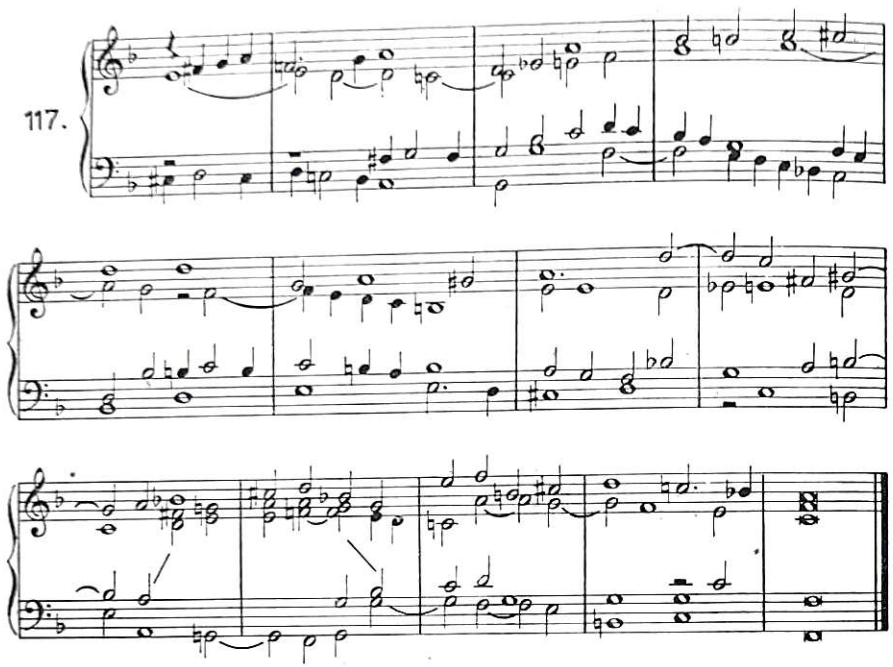


Frescobaldijeve su tokate imale bogatu namjenu: izvodile su se kao samostalne kompozicije, ili za mise (pri podizanju), ili kod drugih obreda; služile su kao uvod u opsežnije kompozicije; pomoću uvodnih tokata (tzv. intonazioni) davala se pjevačima intonacija.

Poseban interes predstavljaju Frescobaldijevi capricci, u kojima je često rješavao zakučaste tehničke probleme (*Capriccio di durezze, Capriccio con ligature al contrario*). Frescobaldi je za orgulje obrađivao i gregorijanski koral, a uzimao je i napjeve iz naroda te ih kontrapunktički razrađivao. Pisao je i madrigale i vokalne duhovne kompozicije.

Poslije Frescobaldija istakli su se još na tom instrumentalnom području: njegov učenik Michelangelo Rossi (oko 1600—oko 1670), u čijem djelu *Toccate o correnti* ima dražesti i ukusa, pa već spomenuti Maurizio Cazzati. Alessandro Poglietti (poginuo 1683. za vrijeme turske opsade Beča) ostavio je

117.



uspjele suite za čembalo, u kojima ima zanimljivih programskih pokušaja, tako u suiti *Sopra la ribellione di Ungheria*, u kojoj dočarava pojedine faze urote Zrinjskog i Frankopana na osnovi umjerenog tonskog slikanja, uz zadržavanje baroknih suitnih obrazaca. U veoma opsežnoj kompoziciji *Il Rossignolo*, posvećenoj austrijskoj vladarici, dao je među ostalima i bogat niz varijacija u kojima iskorištava folklorne osebine naroda pod tadašnjom austrijskom vlašću. Carlo Francesco Pollarolo (1653—1722) bio je plodan i kao operni kompozitor; Bernardo Pasquini (1637—1710) pisao je djela za čembalo koja se odlikuju elegancijom i ukusom, invencioznom ritmikom i živošću pokreta te idu u red najznačajnijih kompozicija za čembalo u talijanskoj muzici XVII st. Domenico Zipoli (1688—1726) djelovao je na prijelazu u slijedeće stoljeće.

U njemačkoj instrumentalnoj muzici XVII st. nailazimo na oblike slične onima u kojima su stvarali talijanski majstori i na instrumente kojima su potonji povjeravali svoje muzičke misli. Ali tadašnju njemačku muziku prožimaju drukčija obilježja od onih koja su karakteristična za južnjačku vedrinu Italije ili dražest francuske galanterije. U Njemačkoj, osobito među protestantima, religiozni je život bio veoma intenzivan, pa je razumljivo što se u srcu građanskog staleža razvijala osobito duhovna muzika, ne samo vokalnog već i instrumentalnog karaktera. Tu treba prvenstveno spomenuti muziku za orgulje, u kojoj se postepeno izgradila tipično germanska forma obradbe evangeličkoga korala u nekoliko varijanata (koralna partita, koralna varijacija, koralna fantazija, koralna fuga, koralna predigra). No muzika za orgulje (i za čembalo) bila je u Njemačkoj izložena raznovrsnim utjecajima, tako talijanske muzike (Merulo, Gabrieli, Frescobaldi), pa i nizozemske (Sweelinck).

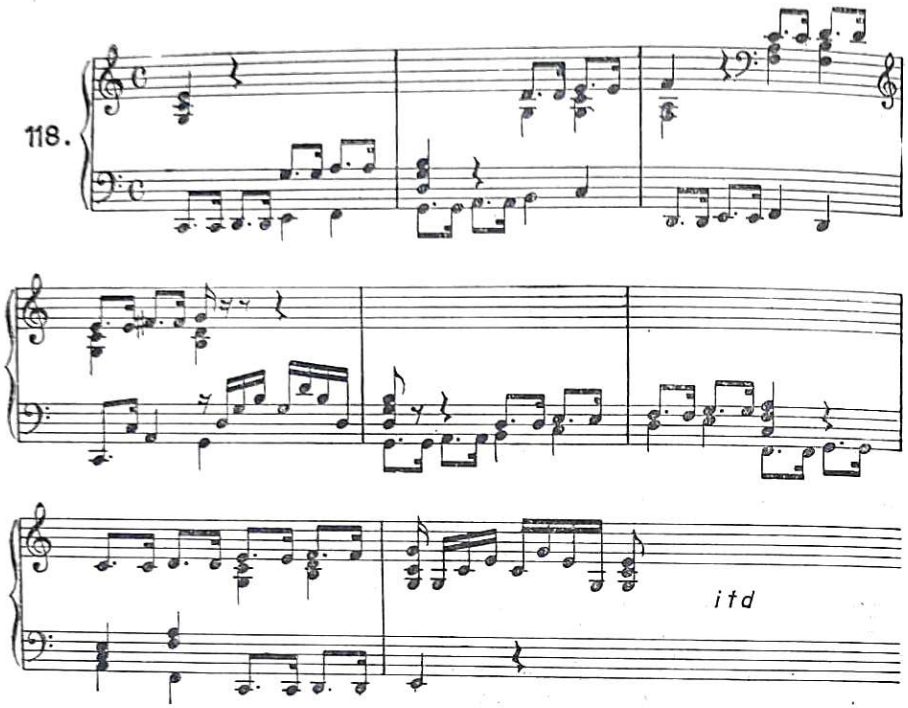
Među tadašnjim majstorima njemačke instrumentalne muzike posebno se ističe Samuel Scheidt (1587—1654), Sweelinckov učenik i prvi veliki majstor na području obradbe korala za orgulje. On uzima koralnu melodiju za cantus firmus, kojemu dodaje kontrapunktičke dionice; vrlo često temeljna se melodija varira ili joj pokoji odlomak postaje temom za figuriranje. Scheidt je baš na području varijacije ostvario možda najznatnije rezultate svoje stvaralačke djelatnosti, o čemu bjelodano svjedoči njegovo glavno djelo, zbornik *Tabulatura nova* (1624), u kojemu se nalaze fuge, fantazije, korali, himne, svjetovni napjevi francuskog i nizozemskog podrijetla, plesovi, uz bogatu primjenu varijacionih postupaka. U tom zborniku Scheidt primjenjuje peterolinijski sistem, a ne dotadašnju, uobičajenu tabulaturu za orgulje (to je uvjetovalo i naslov zbornika). Christian Erbach (oko 1570—1635) i spomenuti već E. Kindermann nastavljaju praksu njemačkih kolorista iz XVI st.

Majstor čembala je Johann Jakob Froberger (1616—1667), autor tokata, fantazija, canzona, ricercara, capriccia i, nadasve, suita, u kojima redovito nalazimo stavke: allemande—courante—sarabande. Ponekad im se pridružuje i gigue, ali se ne nalazi na kraju suite, kao kod majstora kasnog baroka, već u sredini. Učeći kod Frescobaldija, Froberger je uveo u Njemačku njegovo slobodno stvaralačko koncipiranje i smjelost tokatnog tipa. Uz to je preuzeo i neke ukrasne elemente svojstvene francuskoj suiti za lutnju. Taj izvjesni kozmopolitizam, karakterističan za suitu uopće, posebno je naglašen u čuvenoj Frobergerovoj suiti *Mayerin*. Frobergerova djela očituju odrešitost modernog dura i mola.

Među ostalim brojnim predstavnicima muzike za orgulje i čembalo neka budu spomenuti: Georg Muffat (1653—1704), čije tokate formalno i sadržajno idu u red najvrednijih kompozicija za orgulje prije Bacha; poznati operni majstor Joh. Kerll, koji u svojim capriccima očituje i programna nastojanja (*La Battaglia — Bitka*); J. H. Schein, znatan predstavnik njemačke suite s varijacijama (*Banchetto musicale*, 1617); Johann Pachelbel (1653—1706), autor dubokih korala za orgulje, sažetih suita i jasnih fuga s vrlo karakterističnim temama; prije spomenuti Dietrich Buxtehude, podrijetlom Šveđanin, u čijim preludijima i fugama za orgulje ima jedinstvene veličanstvenosti i snage fantazije. Johann Kaspar Ferdinand Fischer (umro 1746) proširio je Frobergerovu formu suite dodavši joj nove stavke, zapravo niz francuskih plesova (menuet, gavotu, rigaudon, passepied, bourrée). U to je vrijeme francuska muzika očitovala izvjestan utjecaj na njemačku; tipična »francuska uvertira« često se susreće na mjestu prvog stavka suite i sonate (tako u Fischerovim suitama sa zajedničkim naslovom *Le journal de printemps*). Ugledan je orguljaš i kompozitor bio Jan Reinken (1623—1722).

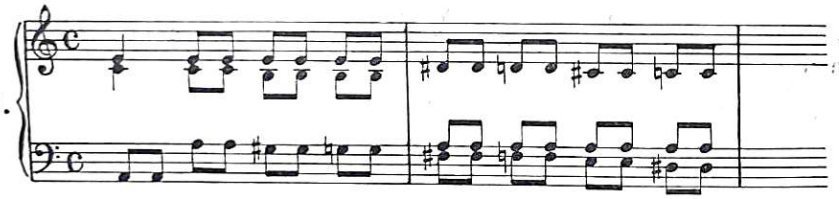
Zanimljiv je lik Johann Kuhnau (1660—1722), pravnik, prevodilac, romanopisac, kompozitor i orguljaš, te prethodnik J. S. Bacha na mjestu kantora u crkvi sv. Tome u Leipzigu. Istaknuo se jakom sklonošću za programatiku, ali i površnostima i naivnostima. U svojim *Biblijskim sonatama* (1700) za klavir htio je prikazati niz prizora iz Biblije (borbu između Davida i Golijata, Jakovljevu smrt i pokop i dr.), služeći se pri tome iscrpnim podnaslovima, u kojima se sasvim odražava naivnost njegova stava. Tako, na primjer, u sonati o borbi Davida i Golijata nailazimo na ove stavke: 1. Golijatova nasilja i njegova drskost, 2. Drhtanje Izraelićana pred neprijateljem, 3. Davidova srčanost, 4. Oštre riječi, što ih izmjenjuju David i Golijat; njihova borba, 5. Bijeg Filistejaca; Izraelićani ih progone i ubijaju sabljama, 6. Radost Izraelićana nad pobjedom, 7. Koncert Davidovih žena u njegovu pohvalu, 8. Opće veselje, koje se očituje u živu plesu i skakanju. Nekoliko kraćih odlomaka iz ove sonate prikazat će karakter Kuhnauovih pokušaja. Ovako je opisao Golijatovu drskost:

118.



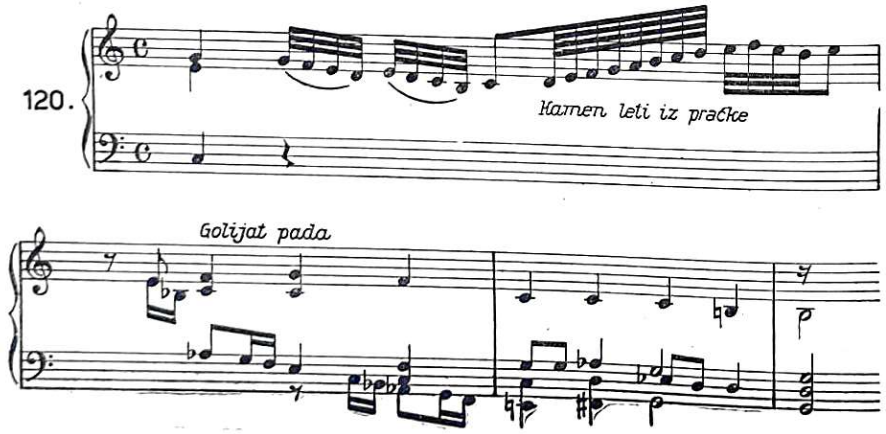
Ovdje je izneseno drhtanje Izraelićana:

119.



a u ovom odlomku leti kamen iz praćke i pogađa Golijata, koji pada na zemlju (primjedbe u notnom tekstu potječu od Kuhnaua):

120.

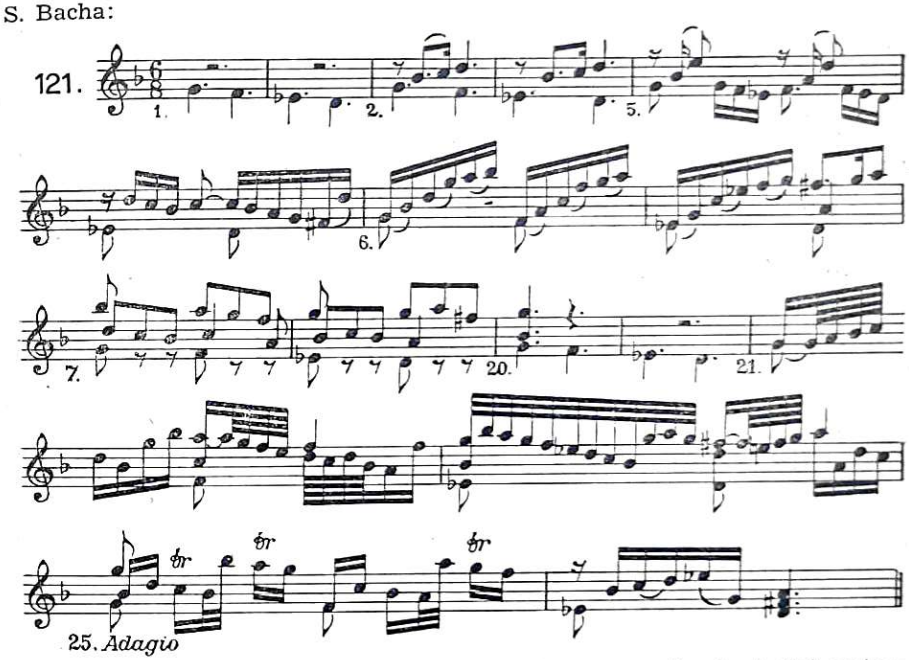


Biblijske sonate Kuhnaua srodne su suiti utoliko što se mnogi njihovi stavci osnivaju na izrazito plesnim ritmovima. Osim ovih, Kuhnau je komponirao i druge sonate po uzoru na talijanske, dajući time prve obrasce te sonatne vrste u njemačkoj instrumentalnoj muzici.

Zanimljiv je Kuhnauov komično-satirički roman *Der musikalische Quacksalber (Muzički šarlatan,* 1700); u njemu se narugao lakovjernosti s kojom su Nijemci primali za svetinju sve što je dolazilo iz Italije.

U violinskoj muzici u Njemačkoj najviše se u XVII st. istakao Heinrich Biber (1644—1704), podrijetlom Čeh. Među njegovim sonatama najznačajnija je zbirka od 15 sonata, donekle programnog karaktera, kojima je htio uzveličati misterije iz Bogorodičina života (u autografu je svako od biblijskih zbivanja koja su Biberu u tom djelu poslužila kao osnova ilustrirano slikom). Među drugim njegovim djelima treba posebno spomenuti monumentalnu passacagliu za solo-violinu, izgrađenu na dvotaktnom ostinatnom basu. Evo fragmenta iz te osebujne, vrlo inventiozne kompozicije, s kojom se teško može mjeriti bilo koje srodno djelo prije J. S. Bacha:

121.



U Njemačkoj se u XVII st. mnogo gajila suita za manji orkestralni sastav; na njenom području djelovali su i istakli se mnogi kompozitori, od kojih smo o nekima već govorili (Schein, Scheidt). Spomenut ćemo još samo Melchiora Francka (oko 1580—1639).

U francuskoj instrumentalnoj muzici baroka nalazimo malo krupnih imena. Najveći njezin predstavnik, Couperin »Veliki«, djelovao je pretežno u XVIII st., pa ćemo njegov rad prikazati kasnije.

U toku XVII st. francuska se instrumentalna muzika sva iživljuje na području lutnje, clavecina i orgulja (izuzimajući, dakako, operu i njezine česte orkestralne odlomke u obliku predigre ili plesova).

Francuska muzika za clavecin očitovala je drukčije podrijetlo od talijanske muzike za čembalo. U Italiji je čembalo stekao svoju vlastitu fizionomiju kad se, pod djelomičnim utjecajem engleskih virginalista, odvojio od staze po kojoj se dugo vremena kretao zajedno s orguljama i potpuno se osamostalio. U Francuskoj,

međutim, na ishodištu klavsenske muzike ne stoje orgulje, već lutnja, instrument koji je u toj zemlji bio neobično popularan još u toku XVII st., osobito u krugovima više i niže aristokracije (u Italiji se lutnja manje upotrebljavala). Velik broj štampanih zbornika za lutnju svjedoči o širokom interesu za taj instrument i o visokom tehničkom stupnju muziciranja na njemu. Pojedine zbirke, tako *Thesaurus harmonicus*... (1603) Jean-Baptista Besarda (oko 1567—oko 1625), karakteristične su za prelazno razdoblje u kojemu se na lutnji izvode *airs de cour*, plesovi i transkripcije vokalnih djela. Kasnije se stvara izvoran repertoar za ovaj instrument, zahvaljujući prvenstveno doprinosu muzičara iz obitelji Gaultier, veoma značajnih virtuoza na lutnji. Unapređujući muziku za lutnju s tehničkog i sadržajnog gledišta, Denis Gaultier (između 1597. i 1603—1672) i njegov bratić Jacques (oko 1600—oko 1672) pripremali su tlo razvoju klavsenske muzike, koja je od literature za lutnju preuzela karakteristične postupke u ornamentiranju, ukrase (agréments), tzv. style brisé koji se temeljio na rastavljenim elementima suzvuka, prebacivanima iz višeg registra u niži (i obrnuto), suitno grupiranje plesnih ritmova i stavaka, kojima ponekad prethodi praeludium, variranje kao element ponavljanja pojedinih stavaka (tzv. double) i prebacivanje suite na programno područje pomoću upotrebe naslova za svaki stavak. U tim su se naslovima javljali mitološki motivi, kao i oni općeg značaja, pa čak i aluzije na pojedince iz ondašnje svakidašnjice. D. Gaultier je prvi počeo pisati i tzv. *tombeaux* za lutnju, koje će također preuzeti klavsenisti. Tombeau je kompozicija namijenjena veličanju uspomene na kojeg pokojnika, ponajviše iz aristokratskih krugova. I tu je za okvir poslužio stilizirani suitni stavak (allemande).

Sve je to bilo potrebno spomenuti ne samo stoga što tumači arhitektoniku i strukturu rane francuske muzike za clavecin, već i zato što ćemo time lakše razumjeti i djelatnost samog Couperina, kod kojega ćemo susresti spomenute elemente, ali podignute na mnogo viši umjetnički stupanj.

Prije tog velikog umjetnika istakli su se na tom području u Francuskoj Jacques Champion de Chambonnières (iza 1601—između 1670. i 1672), utemeljitelj francuske klavsenske škole, prvi klavsenist Ljudevita XIV, autor suita u kojima instrument, i pored posuđenih elemenata iz lutnjine tehnike, očituje u mnogo čemu vlastito lice u dražesnim genre-sličicama i stiliziranim plesovima s posebnim naslovima. Stavci su među sobom veoma kontrastni. Njegovi su učenici, među ostalima, članovi obitelji Couperin, iz koje je, u slijedećoj generaciji, proizišao i sam François »Le Grand«. Uz ove neka budu spomenuti Jean Henry d'Anglebert (1628—1691) i Nicolas Le Bègue (1630—1702). D'Anglebert je nadvisio svoje prethodnike savršenijom tehnikom i iskorištavanjem cjelokupne klavijature. Le Bègue ne daje svojim plesnim stavcima posebne naslove, niti piše cijelu suitu u istom tonalitetu.

Francuska muzika za orgulje iz tog vremena ne može se, doduše, mjeriti s muzikom za clavecin, ali je uspjela očuvati samostalnost uz nastojanja njemačkih i talijanskih majstora za orgulje. Francuski orguljaši pridržavaju se tradicija polifonije, uzimajući gdjekad gregorijanske napjeve u produljenim notnim vrijednostima, koji im u pedalu služe kao cantus firmus; oni mnogo pažnje obraćaju koloriranju uz pomoć prikladne registracije, a služe se i postupcima iz klavsenske tehnike, osobito ornamentima, preuzimajući čak i style brisé, iako on baš ne odgovara specifično orguljskom načinu izražavanja. Među francuskim orguljašima i kompozitorima muzike za orgulje tog doba istakli su se Jean Titelouze (1563—1633), Nicolas Gigault (1624. ili 1625—1707), François Roberday (1624—najkasnije 1690), spomenuti N. Le Bègue i Louis Marchand (1669—1732).

U engleskoj instrumentalnoj muzici baroka čembalisti nisu na visini nekadašnjih virginalista. Pisali su slobodno sastavljene suite, pojedinačne plesne stavke, adaptacije djela za glasove ili druge sastave. Prije Purcella najviše se na tom području istakao J. Blow. Ni muzika za orgulje nije se snažnije razvijala jer nije bilo vrsnih graditelja orgulja, a mnogi su instrumenti uništeni kad su puritanci došli na vlast. Jedan od najčešćih oblika tadašnje engleske muzike za orgulje je tzv. *voluntary*, svojevrsna fantazija. U baroknoj instrumentalnoj muzici u Engleskoj najtipičniji a po rezultatima najvredniji je tzv. *consort* (iskrivljeno od »concert«) za ansamble istih (npr. za viole) ili različitih instrumenata. U prvom slučaju zvali su ga *whole consort*, u drugom *broken consort*. Kompozicije za consort približavale su se u prvim decenijima baroka ricercaru i fantaziji (fancy) a kasnije suiti. Na tom području najviše su se istakli John Jenkins (1592—1678), autor vrlo uspjelih fantazija za sastav viola, i Christopher Simpson (oko 1610—1669).

VII

OSAMNAESTO STOLJEĆE

BAROK — ROKOKO — KLASIKA

UVOD

Osamnaesto stoljeće jedno je od najzanimljivijih, najbogatijih, najraznovrsnijih razdoblja u razvoju muzičke historije. Dovoljno je sjetiti se vrhunskih imena i obilježja njihove umjetnosti; u tom stoljeću stvaraju Bach, Händel, Vivaldi, Tartini, D. Scarlatti, Couperin, Rameau, Pergolesi, Grétry, Gluck, Haydn, Mozart. Njihova su nastojanja bila upravljena veoma različitim ciljevima, koji su se u toku stoljeća mijenjali i preobražavali poput sredstava njihova umjetničkog izražavanja.

Tri smjera ispunjaju muzičku sadržajnost tog razdoblja: barok u svojim posljednjim ali u mnogo čemu najznačajnijim decenijima, rokoko i klasika. Ali valja odmah istaći da je među njima nemoguće provesti jasno razgraničenje i odrediti gdje svršava barok a gdje počinje rokoko, odnosno klasika. Umjetničko stvaranje odvija se u evolutivnom kontinuitetu u kojemu su prijelazi iz jednog smjera u suprotni postepeni, nejednake osjetljivosti i zamjetljivosti. Dok još barok preko svojih najvećih predstavnika Bacha i Händela podiže sjajnu, monumentalnu građevinu instrumentalne i vokalne polifonije, tog veoma karakterističnog obilježja kasnog baroka, javljaju se postepeno sve jasniji obrisi drukčije umjetnosti, prave antiteze baroku. Ono što se dogodilo na prijelazu u XVII st., kad je operna monodija preuzela mjesto vokalne polifonije XVI st., ponovilo se donekle još jednom, iako, razumije se, u sasvim drukčijim popratnim okolnostima. Nasuprot monumentalnoj, teškoj i masivnoj polifonoj umjetnosti kasnog baroka nastupa tzv. *galantni stil;* to je nova monodija, vedra, kićena, graciozna, laka i prozračna, izrasla iz shvaćanja i mentaliteta rokokoa. Tako, dakle, rokoko ne nadovezuje neposredno na barok nakon njegova iščeznuća, već se javlja još za njegova života i razvija usporedo s njim, što nužno ne ostaje bez recipročnog utjecaja.

Novi tip monodije naglašuje i subjektivnost, osjećajnost. U sredini stoljeća ispoljit će se značajke onog ekspresivnog, *osjećajnog stila* (»empfindsamer Stil«), čija će ranoromantična poetičnost na poseban način osvijetliti gledišta XVIII st. o muzici kao jeziku afekata.[65] U težnji k prirodnosti umjetnik izra-

[65] Baš se u teoriji o afektima očituje na osebujan način racionalizam XVIII st. Smatralo se, naime, da muzika ima moć pomoću koje može po volji uzbuditi ili ublažiti ljudske afekte i strasti. Pri tome su teoretičari upadali u grube formalističke zablude, propisujući kakvim će se tonskim sredstvima pobuđivati ovi ili oni afekti. U tom racionalističkom sistemu postojala su četiri temeljna tipa afekata, iz kojih su se ostali izvodili njihovim međusobnim kombiniranjem. Evo ta četiri tipa i savjeti za njihovo pobuđivanje:

1. Tuga: polagano kretanje — maleni intervali — disonantne harmonije,
2. Radost: brzo kretanje — veliki intervali — konsonantne harmonije,
3. Ljubav: umjereno kretanje — maleni intervali — konsonantne harmonije,
4. Mržnja: brzo kretanje — veliki intervali — disonantne harmonije.

žava jednostavno i otvoreno svoja duševna stanja. To, s jedne strane, dovodi do izvjesnog opadanja onog stupnja muzičke tehnike na koji ju je kasni barok bio doveo: opada majstorstvo polifonog sloga, pa suvremenici već govore o »velikoj katastrofi muzike«. Ali gubitak je samo prividan. Preokret u poimanju umjetnosti i u umjetničkom izražavanju značio je otvaranje novih putova, pripremanje tla za razvoj velikana kakvi su bili Haydn i Mozart. Njihova će djela, skladnim stapanjem elemenata osjećajnosti i racionalizma, polifonije i monodije, ostvariti visoko umjetničku sintezu i postati moćnim umjetničkim izrazom razdoblja koje se opravdano naziva muzička klasika.

Te krupne promjene stilskih principa odbljesak su promjena u odnosima društvenih sila. Građanski stalež stječe u sukobu s feudalizmom sve više snage i poleta. Sve povoljniji ekonomski položaj građanstva omogućuje mu da stvara svoju umjetnost i utječe na njenu izgradnju. Nasuprot dekadencije ozbiljne opere, koja u XVIII st. još više potencira neuvjerljivost svog raskošnog vokalnog virtuoziteta i nehaj za dramsku radnju, građanski stalež daje život komičnoj operi u svoj njezinoj sadržajnoj i nacionalnoj raznolikosti i priprema tlo za temeljitu reviziju i preobrazbu ozbiljne opere. Svježe životne energije građanstva provode preokret i na polju instrumentalne muzike, u koju prodire jednostavnost i preglednost, stvarajući temelj za niz novih oblika. Građanski stalež u usponu mijenja i muzičku sadržajnost. Njemu ne treba muzika kao sredstvo za pompozno veličanje feudalca i ovjekovječivanje njegova socijalnog ugleda. On se i muzikom bori protiv feudalnog sistema. Obogaćujući muzički izraz, on u nj unosi živopisnost, prostodušnost i humor. No pri tom se javljaju i paradoksi. Umjetnost feudalizma još je živa u XVIII st. No upravo ta umjetnost, putem muzičara u službi feudalaca, prihvaća i tekovine nove građanske umjetnosti. Štaviše, simfonijska i komorna muzika — veoma značajni rezultati demokratizacije muzike i promjena u sadržaju i strukturi instrumentalnih djela — doživljuje jedan od svojih vrhunaca baš na feudalnim dvorovima (sjetimo se Haydnove djelatnosti u službi porodice Esterházy).

Pri kraju ovog uvoda naglasimo i to da cjelovit pogled na muziku XVIII st. očituje i izvjesnu srodnost između vokalnih i instrumentalnih oblika. Tako postignuća novog simfonijskog orkestra oplođuju ulogu opernog orkestra; jasnoća i preglednost operne arije rokokoa (osobito u komičnoj operi) utječe na oblikovanje instrumentalne tematike. Obilježja čovječnosti, realizma svakidašnjeg života u oblasti komične opere prožimaju i novu instrumentalnu muziku građanstva, koja također naglašava dominaciju svjetovnih elemenata nasuprot stvaralačkim impulsima koje je barok često crpio s područja vjerske osjećajnosti, mistike i alegorije.

HÄNDEL I BACH

Uvod. Razdoblje muzičkog baroka, koje je počelo s pojavom monodije i muzičkog kazališta i zatim osvojilo nove forme duhovne i instrumentalne muzike, završava se u prvoj polovini XVIII st. u znaku djelatnosti dvaju divova ne samo baroka već i cjelokupne muzičke historije: Händela i Bacha. Oni donose u svojim djelima značajnu sintezu baroknih umjetničkih napora, dovodeći ih do nenadmašenog vrhunca.

Imena Händela i Bacha često se spominju jedno uz drugo. Čak tako često da bi se lako moglo zaključiti kako ih osobine umjetničke djelatnosti dovode u usku vezu. Doduše, ako se pri tom misli na opće, povijesno značenje djelovanja ovih krupnih likova, na činjenicu da su obojica doveli do vrhunca razvitka vokalnu i orguljašku umjetnost germanskog muzičkog protestantizma te sjajno okrunili barokna polifona nastojanja, združivanje njihovih imena nije bez osnova. Ali tko se začas udalji od tih općenitih veza, lako će utvrditi da tada međusobne sličnosti Händela i Bacha iščezavaju. Štaviše, teško je među suvremenicima naći umjetnike koji bi se po ćudi, životnom toku, umjetničkom idealu i njegovu ostvarivanju više razilazili od ove dvojice.

Bach je miran, povučen, skroman. On ne traži u povlađivanju naknadu za svoj rad i nije mu do popularnosti. Nikad nije prekoračio granice svoje domovine, koju je samo djelomično poznavao.

Händelov je duh, naprotiv, nemiran, nagao, borben do pobjede ili sloma. Händel je obišao gotovo sva važnija muzička središta ondašnje Evrope, boraveći neprekidno u društvu vladara i knezova, živeći u opojnoj vrevi kazališta i koncertne dvorane; on je željan slave i priznanja ne samo užih krugova već i širokih slojeva. Njegova muzika, pretežno opsežnih dimenzija, unosi svečano raspoloženje, raspaljuje duhove, oduševljava mase. Händel piše opere i oratorije, a manje vremena posvećuje instrumentalnim djelima.

Händel je naposljetku i postao popularan, dok je Bacha poznavao mnogo uži krug. Da bi se u potpunosti razumjela i osjetila Bachova muzika, potrebna je naročita sabranost i duhovna pripremljenost; muzika tog dubokog umjetnika redovito je lišena svega teatralnog i paradnog. Bach je u svom stvaranju intiman, meditativan.

Händelova muzika herojskog je karaktera, briljantna, zvučna, puna ritma. Händel voli jasnoću i zna izvanredno efektno pisati za zbor i soliste. Kod njega prevladava konsonanca. Bach je u prvom redu polifoničar. Neobičnim kontrapunktičkim nagonom prepleće on svoje glasove, sukobljuje ih i razdvaja, pri čemu u velikoj mjeri izbija snaga disonance.

Komponirajući, Händel prvenstveno pomišlja na glasove, a Bach na instrumente. Händel je sklon improviziranju, on riše u širokim potezima, njemu je muzička zamisao važnija od njenog razrađivanja; Bach, naprotiv, sve razrađuje do u najmanje sitnice. Stoga se oni i u polifoničkoj koncepciji razlikuju.

Činjenica da njihova rodna mjesta nisu jedno od drugog previše udaljena navela je muzikologa Riemanna da živopisnom usporedbom još tačnije prikaže odnos umjetnosti ovih dvaju majstora: »Bach i Händel nalik su na dvije velike rijeke koje izviru na vrhuncu iste gore, teku niz njezine obje suprotne strane i utječu u dva međusobno veoma udaljena mora.«

Georg Friedrich Händel. Rodio se 1685, otprilike mjesec dana prije Bacha, u gradu Halle, na rijeci Saali. U njegovoj porodici — i u tome se razlikuje od Bacha — nije bilo muzičara. Njegov otac, nekada brijač, pa dvorski ranarnik brandenburškog kneza izbornika, nije bio sklon velikoj ljubavi koju je mali Georg gajio prema muzici. On je želio da mu sin postane pravnik. Međutim, na nagovor weissenfelskog kneza, kojega je zadivila nadarenost sedmogodišnjeg dječaka, pristao je da Händela poučava gradski orguljaš Fr. W. Zachow (Zachau) u orguljama, čembalu i kompoziciji.

God. 1703. napušta Händel svoj rodni grad i odlazi u Hamburg, gdje postizava znatne uspjehe svojim prvim operama (*Almira, Neron*). U Hamburgu sklapa prijateljstvo s Johannom Matthesonom (1681—1764), učenim teoretičarom, kritičarom, kompozitorom i pjevačem, autorom čuvenih djela *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) i *Der vollkommene Kapellmeister* (1739). U svojim radovima Mattheson je pristajao uz tzv. *teoriju o afektima*, boreći se protiv ukalupljivanja, rutine i zanatstva u muzici; stojeći na liniji novih, građanskih ideala, u skladu sa srodnim idejama francuskih enciklopedista, Mattheson je zastupao naziranje na muziku kao odraz afekata, izvan čega ona gubi svoje značenje. Taj snažni kritik ondašnjeg njemačkog muzičkog života, koji je odvažno žigosao kad god je bilo nužno, uveo je Händela u Hamburg i, unatoč svojoj mladosti, pomogao mu mnogim savjetom u rješavanju i svladavanju problematike muzičke umjetnosti.

Händel za orguljama. Karikatura iz njegova doba

God. 1706. nalazimo Händela u Italiji. Počinju godine njegovih lutanja. Obilazi Firencu, Rim, Napulj, Veneciju, stječe poznanstva najglasovitijih ondašnjih muzičara: Alessandra i Domenica Scarlattija, Corellija, A. Steffanija, Lottija, te dolazi u dodir ne samo s talijanskim muzičkim kazalištem već i s instrumentalnim djelima talijanskih majstora. U Rimu je kardinal Ottoboni upriličio natjecanje između Händela i Domenica Scarlattija, na kojem nijedan nije odnio pobjedu jer je svaki od njih imao sasvim izvorna obilježja svoje umjetnosti: Scarlatti okretnost i eleganciju, a Händel veličanstvenost i širinu. U Rimu se kretao u krugu članova čuvene akademije »Arcadia«; tu je nastala njegova sklonost za oblikovanje pastoralnih raspoloženja i idiličnih ugođaja, kojima pripada istaknuto mjesto u umjetnikovu stvaralaštvu. No Italija je Händela očarala i ljepotom bel canta i brojnim izražajnim mogućnostima concerta grossa.

Za boravka u Italiji komponirao je Händel nekoliko različitih crkvenih kompozicija, oratorija i opere *Rodrigo* i *Agrippina* (1709), koje su imale mnogo uspjeha.

God. 1710. dolazi Händel u Hannover, gdje mu tamošnji dvorski kapelnik, Talijan Agostino Steffani (1654—1728) — svećenik, diplomat i kompozitor, autor, među ostalim, svježih komornih dueta — prepušta svoje mjesto. Ali još iste godine dobiva Händel dopust za odlazak u London, grad u kojemu će, uz manje prekide, boraviti do smrti.

Kad je naš umjetnik došao u englesku prijestolnicu, Purcell već prilično dugo nije bio u životu, a Londonom je vladala talijanska opera. Započelo je ono dugo razdoblje jalovosti i epigonstva engleske muzike, koje će se produžiti kroz čitavo XVIII i gotovo čitavo XIX st. A ipak će to, još za Händelova života, biti doba razvoja i djelatnosti velikih engleskih duhova, kakvi su bili Swift, Defoe, Pope, Addison, Newton, koji svojim radom i stvaranjem i naprednim stavom pribavljaju engleskoj kulturi velik ugled u Evropi.

U Londonu Händel ubrzo postaje veoma popularan. Njegova opera *Rinaldo*, sastavljena u četrnaest dana (1711), uz obilno korištenje odlomcima iz ranijih djela, svjetovnih i crkvenih, donosi mu golem uspjeh.

God. 1714. umire kraljica Ana, a njezinim nasljednikom postaje rođak joj, hannoverski vojvoda, Händelov gospodar. Budući da su odnosi među pokojnom kraljicom i novim vladarom bili prilično zategnuti, a Händel se i previše izložio svojim radom za engleski dvor, čini se da mu je hannoverski vojvoda to zamjeravao. Ali velika vojvodina ljubav za muziku, posebno Händelovu, izravnala je spor (prema drugom jednom mišljenju, Händel je, u službi hannoverske diplomacije, svjesno nastojao da svojom umjetnošću privuče kraljičine simpatije, kako bi lakše mogao zalaziti u dvor i saznati što tamo misle o njegovu gospodaru, budućem nasljedniku engleskog prijestolja). Navod da je izmirenju Händela i hannoverskog vojvode pridonijela glasovita Händelova kompozicija *Muzika na vodi (Water music)*, sastavljena u čast novom kralju, čini se neosnovan.

Na poziv vojvode od Chandosa Händel provodi izvjesno vrijeme u njegovu dvorcu u Cannonsu, gdje je, pored ostalog, komponirao poznate *Chandos anthems*,[66] prvi oratorij na engleskom jeziku, *Ester*, i veoma uspjelu pastoralu *Acis and Galatea*.

God. 1719. osniva se u Londonu »Royal Academy of Music« za prikazivanje opera. Händel pribavlja za nju pjevače i otada se posvećuje pisanju opernih djela za to kazalište (među njima su *Giulio Cesare* i *Tamerlano* najuspjelija).

No to je i vrijeme kad započinju velike Händelove borbe s brojnim protivnicima, od kojih je možda najveći bio sama londonska javnost. Spletke i napadaji na Händela, koji će se otada iz godine u godinu ponavljati, bili su dobrim dijelom upereni na njegovo tuđinsko podrijetlo. Kraljevska zaštita, koja bi u drukčijim prilikama bila dovoljna da svakom umjetniku pribavi makar prividan ugled i poštovanje, Händelu je više škodila nego koristila. Zbog toga što je u Engleskoj bio smatran strancem, kao i zato što je pokušao da uvede u Englesku apsolutizam, morao se i sam kralj izložiti teškim borbama. A kakve su bile tek one koje je samo Händelova željezna energija umjela izdržati i često voditi do pobjede! Književnici, zavidni muzičari, oholi virtuozi i pjevači, novinari, netrpeljivi nacionalisti, ljubitelji muzike kojima je više prijalo isprazno blještavilo talijanskih opera i njihova jeftina lakoća od Händelovih opernih radova, u kojima je često bilo mnogo više ozbiljnosti i dramatske produbljenosti — svi su se okomili na Händela, nastojeći ga uništiti bojkotiranjem njegovih priredaba i organiziranjem konkurencije, u kojoj je važnu riječ vodio talijanski kompozitor Giovanni Battista Bononcini (1670—oko 1750), autor opera (oko 80), oratorija, komornih dueta,[67] U toku te duge borbe bilo je časova kad se Händelu činilo da je sve izgubljeno. Ali on je uvijek znao na ostacima stare zgrade podići novu.

Međutim, u sve slabijim ekonomskim prilikama, pod jakim pritiskom konkurencije, Akademija je 1728. morala obustaviti rad. Posljednji udarac zadala joj je pojava jedne nove muzičko-scenske vrste. Te iste godine izvela se u Londonu *Prosjačka opera (Beggar's Opera)*, djelo pjesnika J. Gaya i kompozitora J. Chr. Pepuscha (1667—1752), podrijetlom Nijemca. U njoj se duhovito i oštro izvrgavala ruglu talijanska opera kao aristokratska i antinacionalna. Strijele ove jetke društvene satire pogađale su i nepopularnog ondašnjeg ministra Walpola (u uvertiri

[66] U Händelovo doba, *anthem* je u Engleskoj bio naziv za crkvenu kompoziciju, u stilu motete, za sole, zbor i instrumentalnu pratnju.

[67] Bononcini je član znamenite obitelji muzičara. Njegov otac Giovanni Maria (1642—1678) pisao je instrumentalna djela i kantate; njegov brat Antonio Maria (ne Marco Antonio, kako se često navodi; 1677—1726) komponirao je dvadesetak opera (najčuvenija je bila *Kamilin trijumf*) i nekoliko oratorija.

se mogao čuti uličnі napjev o tom ministru) i Händela kao stranca koji propagira stranu opernu umjetnost. Autori su uspješno iskoristili repertoar popularnih engleskih pjesama, koje svojim obilježjima odaju narodni prizvuk. *Prosjačka opera* imala je mnogo uspjeha. Na napadaje reakcionara uzeli su je u zaštitu napredni ondašnji književnici Pope i Swift. Nakon tog djela, zapravo igrokaza s pjevanjem i govorenim tačkama, pojavile su se i druge, srodne, pod zajedničkim nazivom *Ballad-Opera*.[68]

Händel se nije dao zastrašiti. Kad je njegova prva akademija obustavila rad, otišao je u Italiju, sakupio 1728. novu pjevačku ekipu i opet započeo komponirati i prikazivati opere (u toj skupini njegovih opernih radova najznačajniji je *Orlando*). No kad je njegovim protivnicima uspjelo nagovoriti njegove najbolje pjevače (među njima i glasovitog kastrata Senesina) da ga napuste, Händel je ponovo morao prekinuti rad. Njegova tvrdoglavost i upornost nije se, međutim, dala lako slomiti. Premda je uočio jakost konkurencije, on je ponovo sabrao nove pjevače i 1734. otvorio djelatnost treće akademije, koja je tri godine kasnije, pred snažnim suparništvom Porpore, Hassea, kastrata Farinellija, morala također zatvoriti svoja vrata. Čak i za Händelovu poslovičnu otpornost i željeznu energiju bilo je to previše. Doveden materijalno i fizički na rub propasti (1737. udarila ga je kap) otišao je na liječenje u Aachen, otkuda se vratio osvježen, pun snage i volje za nastavak borbe i stvaranja.

No u njemu je već bio nastao krupan preokret. Sve je više uviđao da pravo polje njegova rada nije opera, već oratorij, kojemu je dotad bio posvetio nekoliko svojih djela. Händel će do 1741. i dalje pisati opere (god. 1738. nastaje *Serse*, u kojoj se nalazi možda najpopularnija Händelova arija »Ombra mai fu«, koja se često izvodi u adaptaciji za instrumentalni sastav pod nazivom »Largo«), ali se sve češće obraća oratorijskim oblicima, da, naposljetku, na njima udari težište svoje stvaralačke djelatnosti. Na tom području čekali su ga ne samo veliki, neslućeni umjetnički uspjesi već i neočekivana priznanja. Ali ne odmah. Protivnici još nisu popuštali, čak ni pred genijalnim stranicama *Mesije*. Tek kad je Händel napisao i izveo *Prigodni oratorij (Occasional Oratorio)* i *Judu Makabejca* (1745—1746), on je, odjednom, razoružao suparnike i postao u očima Engleza narodni umjetnik. I doista, oba ova oratorija u stvari su dvije zanosne rodoljubne himne; dok je prvu izazvala okolnost da se pretendent na englesko prijestolje Karlo Eduard Stjuart iskrcao u Škotskoj i krenuo prema Londonu, što je jako uzbudilo englesku javnost i diglo sve engleske rodoljube na oružje, *Juda Makabejac* je himna trijumfa, nastala kao neposredni odraz pobjede nad pobunjenicima.

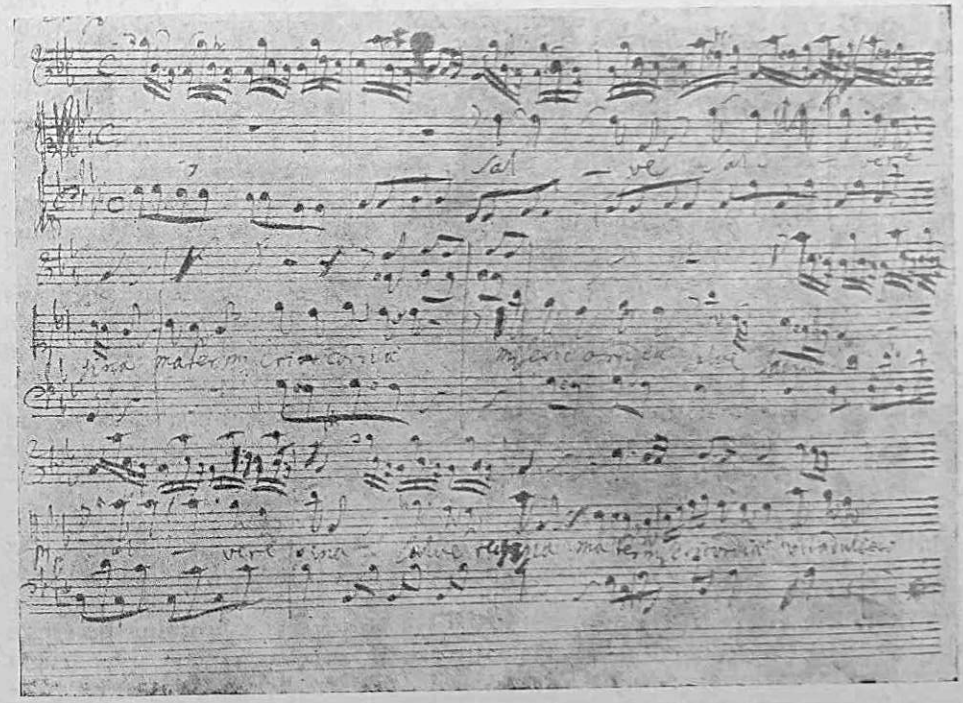
Do kraja svoga života (umro je 1759) Händel provodi dane u miru i radu (osobito na polju oratorija) i slavi koja ga odasvud okružuje. U posljednjim godinama vid mu je, kao i Bachu, sve više slabio, i on je završio život u sljepoći. Njegov sprovod bio je prava apoteoza.

Händel je i kao čovjek neobično zanimljiv. Velik, jak, krupan, bio je veoma duhovit i zabavan, ali na pokusima je znao biti strog i neumoljiv, pa i grub. No i za vrijeme javnih priredaba nije skrivao svoje zlovolje kad bi šaputanje i bezbrižno razgovaranje visokih dama ometalo tok izvedbe. Nerijetko bi ih oštrim riječima poimence upozoravao da se umire. Njegovo slobodno kretanje među ljudima, bez obzira na njihov stalež, jedna je od njegovih najznačajnijih osobina, i on u tom pogledu, uz Glucka i Beethovena, ide u red najnaprednijih, najsmjelijih muzičara XVIII st. i predromantičkih vremena. Za razliku od mnogih ondašnjih kompozitora, kojima nije ni najmanje smetalo da budu pokorni sluge feudalaca, Händel je vrlo rijetko posvećivao svoja djela moćnim ličnostima iz dvorskih krugova ili bogatim mecenama. Jedan ga je karikaturist, njegov suvremenik, prikazao kako gazi nogama zastavicu na kojoj su bile zapisane riječi: »Mirovina, povlastice, plemstvo, veze«.

[68] Gay-Pepuschovu *Prosjačku operu* upoznat će i publika XX st. u nizu preradbi od kojih je svakako najpopularnija ona što su je načinili književnik B. Brecht i K. Weill (1928).

Na svoju umjetnost i na umjetnost uopće nije gledao kao na sredstvo za zabavu i razonodu. Visoko etičko poimanje djelovanja umjetnosti očituju riječi što ih je izrekao jednom engleskom aristokratu nakon prve izvedbe *Mesije*: »Boljelo bi me kad bih ljudima pružao samo užitak. Moj je cilj da ih učinim boljima.«

Broj Händelovih kompozicija je golem. To odaje već impozantna skupina od 100 svezaka koji tvore monumentalno izdanje cjelokupnih njegovih djela. Tako rijetka plodnost morala se svakako temeljiti i na brzini i lakoći stvaranja. I doista, po naravi genijalni improvizator, Händel je gotovo fantastičnom lakoćom, koja mnogo podsjeća na Mozarta, nizao jedno djelo za drugim, obavljajući uz to velik broj svakidašnjih poslova u vezi s organizi-



Rukopis G. Händela

ranjem i pripremanjem izvedaba.[69] Uzalud se za razumijevanje Händelove brzine pisanja spominje činjenica da se često služio odlomcima iz vlastitih

[69] Za ilustraciju njegove brzine u radu, ustrajanosti i izdržljivosti neka posluži opis njegove djelatnosti u godinama 1736—1738, u koje pada i njegova teška bolest (navodimo po R. Rollandovoj studiji o Händelu): u siječnju 1736. piše Händel oratorij *Aleksandrova svečanost*, u veljači i ožujku izvodi niz oratorija. U travnju piše operu *Atalanta* i duhovne *Wedding Anthem*. U travnju i svibnju upravlja izvedbama opera. Od 14. kolovoza do 7. rujna nastaje opera *Giustino*, a od 15. rujna do 14. listopada opera *Arminio*. U studenom dirigira operama. Od 18. studenog do 18. siječnja 1737. komponira operu *Berenice*. U veljači i ožujku organizira orkestralne i oratorijske priredbe. U travnju dobiva napadaj paralize i nastavlja rad tek u studenom: 15. tog mjeseca započinje operu *Faramondo*, a 7. prosinca *Funeral Anthem*, koji se izvodi već 17. prosinca. Dne 24. prosinca dovršen je *Faramondo*. Od 25. prosinca do 14. veljače 1738. nastaje opera *Serse*. Već 25. veljače izvodi se *Alessandro Severo*. Nekoliko mjeseci kasnije, od 23. srpnja do 27. rujna nastaje oratorij *Saul*, a od 1. do 28. listopada oratorij *Izrael u Egiptu*. U listopadu se pojavljuje i prva zbirka koncerata za orgulje. Istog mjeseca Händel predaje izdavaču 7 triosonata op. 5.

ranijih djela, a katkad čak i fragmentima iz tuđih kompozicija. Broj tako iskorištenih stranica ipak je i previše malen.

Poput Mozarta ili O. di Lassa, i Händel je pio s mnogih izvora, upoznao razne načine izražavanja i asimilirao ih pretopivši ih u strogo individualnom, vlastitom umjetničkom jeziku. Taj se majstor, možda više nego ijedan drugi iz Njemačke, približno toplini mediteranskog umjetničkog duha osjetivši svu plastičnost talijanske melodike. On je dobro poznavao francusku muziku, u Engleskoj je došao u dodir s velikom engleskom muzičkom prošlošću, dok je u Njemačkoj proučio domaća operna nastojanja (Hamburg) i umjetnost njemačkih polifoničara i orguljaša.

Händel je često prilazio narodu, slušao njegove napjeve po raznim krajevima, bilježio ih i katkada se njima okoristio ili stvarao u njihovu duhu. On je mnogo volio prirodu i u nju zalazio. Na nj je uopće jako utjecao vanjski svijet, dinamika života, radost vječnog životnog stvaranja ili obnavljanja. U Händela nema dubokog poniranja u sebe, zatvaranja u isključivi krug vlastitih emocija i osluškivanja zbivanja u samom sebi. On se osjećao jedno s bujicom zanosnog stvaranja oko sebe te je podjednakom snagom primarnog, iskonskog nagona, bez onih za Beethovena tako karakterističnih skica, smjesta davao konačan oblik svojim djelima. Ima u tome improvizatorskog elementa, koji se snažno ispoljavao u njegovim improvizacijama na orguljama i na čembalu zadivljujući suvremenike.

Händelova muzika slika, svojom plastičnošću i izrazitošću dočarava ugođaje, sredine, zgode, jer ju je na takvoj osnovi i stvarao njezin autor. To je muzika živopisna i dramatska, ali razmjerno najmanje lirska, što donekle i objašnjuje Händelov potpuni prijelaz na područje oratorija.

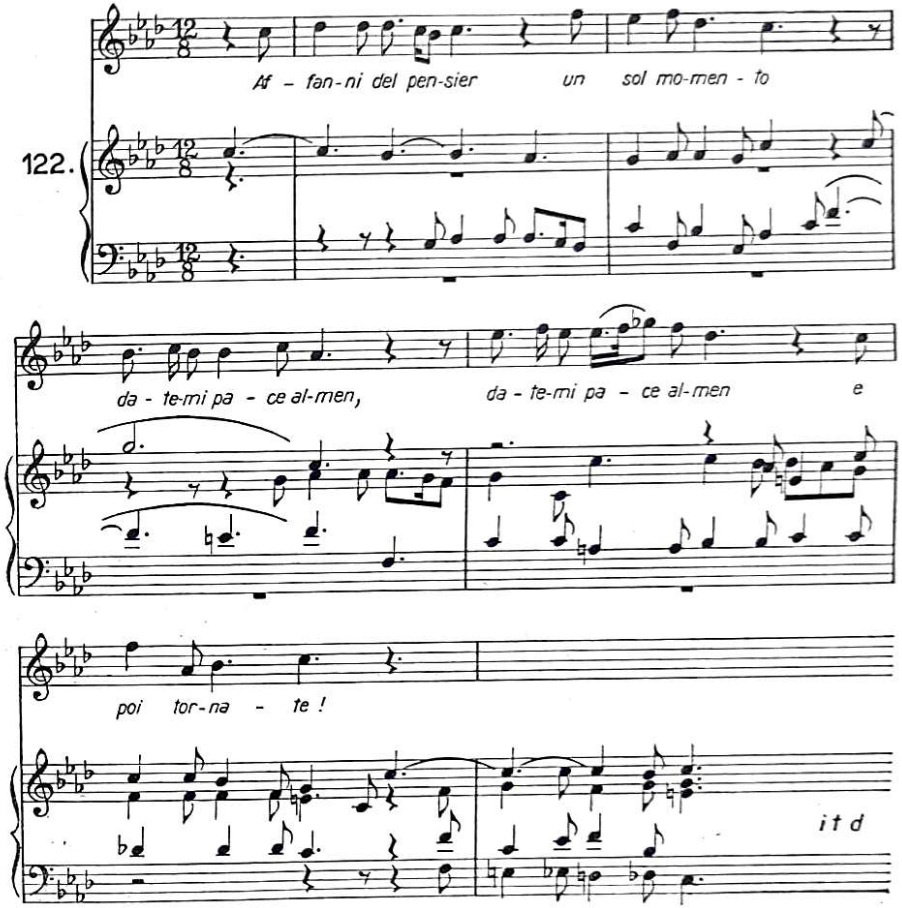
Sva se Händelova djela mogu svrstati u nekoliko skupina. U prvu idu opere i druga scenska djela (oko 50), u drugu oratoriji, odnosno kompozicije oratorijskog karaktera, u treću specifično crkvena djela, u četvrtu komorno-vokalna djela svjetovnog karaktera, u petu instrumentalni radovi.

Händelove su opere u neku ruku sinteza operne umjetnosti u Evropi iz druge polovine XVII i prve polovine XVIII st. Svi operni stilovi koje je upoznao odražavaju se u njima: hamburška, napuljska i venecijanska opera, prve komične opere (Pergolesi) i tip francuske opere s brojnim baletnim tačkama. Sadržajna tematika Händelovih opera kreće se obično u području historijsko-legendarne, mitološke građe, ili pak u krugu fantastike. Posvuda Händel uvodi herojske likove, vojskovođe, vitezove, vladare, koji, uz idealno zamišljene ženske figure, rješavaju probleme ljubavi i časti i pobjeđuju etičkom snagom svoga karaktera. Händela privlače istaknute ličnosti historije; on se zanosi udesom Julija Cezara, Bajazeta, Aleksandra Velikoga i njihovim herojskim pothvatima.

Ako je Händel i bio prisiljen da po ondašnjoj konvencionalnosti talijanske operne strukture, kao i zbog malobrojnosti svojih opernih družina, uglavnom napusti zbor, on je unio bogatu raznovrsnost u ariju, koja je često tipa da capo; no uza nj susrećemo i manje, strofičke napjeve, jednostavne i iskrene. U arijama često prevladavaju plesni i koncertantni elementi. Među plesnim okvirima susrećemo se siciliano, sarabanda, menuet, allemande, gavota, bourrée. Händel primjenjuje i dvodijelne arije, kao i jednodijelne dramatske ariose. Često je uz vokalnu dionicu arije razvijao još jednu, instrumentalnu, tvoreći sklopove vrlo zanimljive kontrapunktike, u kojoj je bilo i naglašenog vir-

tuoziteta. Pisao je i ansamble, i to najćešće duete, rjeđe tercete, a kvartete gotovo nikada. Posebnu je sklonost očitovao za izrađivanje velikih dramatskih prizora, u kojima se nižu oba tipa recitativa (secco i accompagnato), ariosi i arije; njihovo je pojavljivanje uvjetovano isključivo zahtjevima dramske radnje. U oblikovanju basove dionice Händel se često služio ritmičkim ostinatima i ostinatnim formulama tipa chaconne.

Jedan primjer, »Siciliano« iz opere *Ottone* (1723), pokazat će čistoću melodičke linije u Händelovu opernom stvaranju:



Prelazeći na područje oratorija, Händel je i nadalje stvarao u punoj raznovrsnosti, koju susrećemo i u njegovim opernim radovima. Svaki je njegov oratorij kontrast prethodnome i slijedećemu.

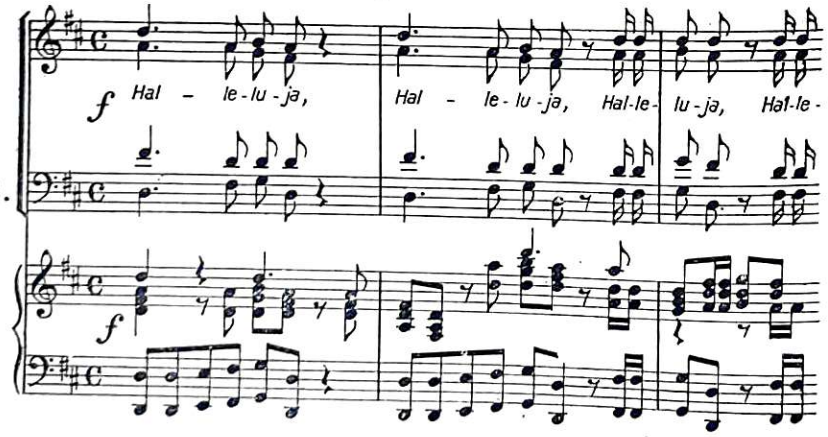
Händelovi su sadržajni elementi za oratorije većinom uzeti iz Staroga zavjeta (ali ima i svjetovnih tema, legendarno-mitskih i historijskih). Kao i u operama, Händela i u oratorijima privlače herojski likovi i herojski pot-

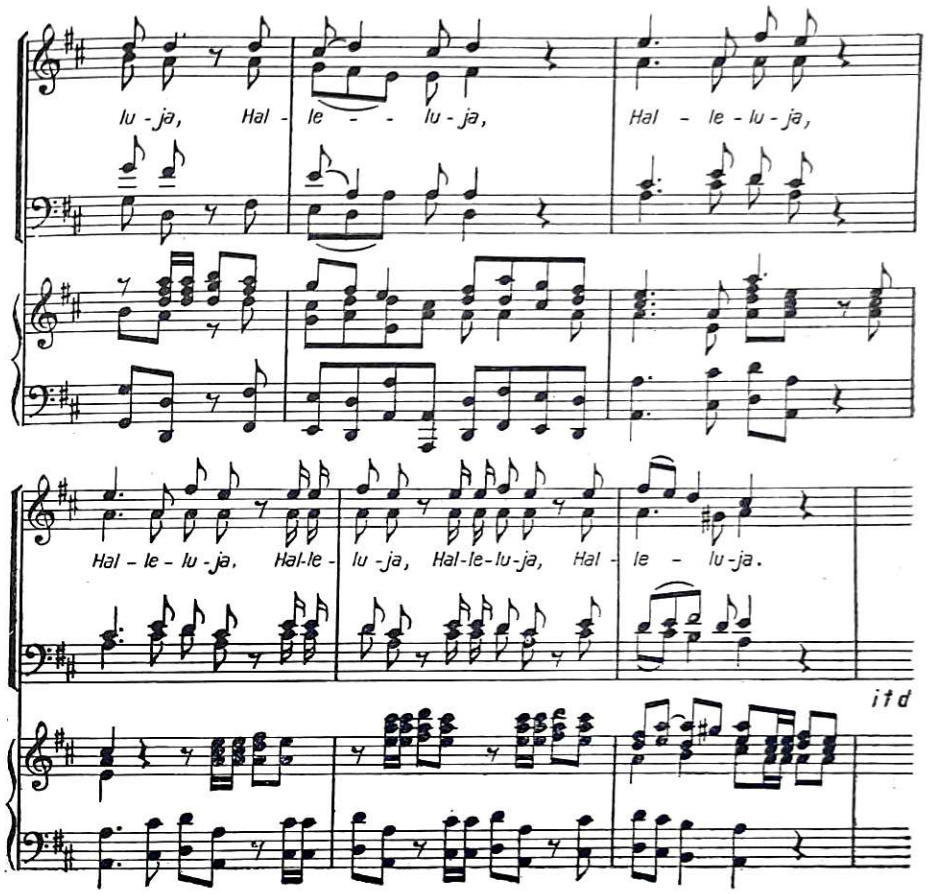
hvati. Obraćajući se engleskom puku, kojem su biblijski motivi bili dobro poznati, Händel mu je iznosio pred oči udese naroda, njihova stradanja i robovanja, ali i uspješne borbe za oslobođenje i pobjede, zbog kojih su se pojedinci, da bi ih izvojštili, rado žrtvovali u korist zajednice. Händel u svojim oratorijima slika silna čuvstva i stremljenja, posvećujući mnogo manje mjesta lirici, u bilo kojoj njezinoj nijansi.

Konstruktivni elementi Händelovih oratorija imaju mnogo zajedničkih tačaka s opernom arhitektonikom. U njima susrećemo ariju, katkad i raskošno virtuoznu, najčešće pisanu za muške glasove, s povremenom herojskom obojenošću i borbenošću u njezinu osnovnom ugođaju. No više puta je arija prožeta i dubokom boli i tugom. U ansamblima nailazimo na duete, rjeđe na tercete. Recitativa ima manje nego u operama. Važna je uloga orkestra, koji često nastupa samostalno (predigre, intermediji) i preuzima dočaravanje realističnih pojedinosti, nužnih Händelovoj živopisnoj muzici.

No od svih konstruktivnih elemenata u oratorijima ovog majstora najveću pažnju zaslužuju njegove zborne tačke. Iako je Händel baš u oratorijima pokazao da je izvrstan crtač pojedinačnih karaktera, on je u tim svojim djelima ispoljio zamjernu snagu u prikazivanju kolektivnih osjećaja. Zborovi tvore bitnu razliku između Händelovih oratorija i njegovih opera. Oni su srž oratorija. Katkada, kao u antičkoj drami, iznose opći smisao radnje, opisuju fatalnost koja vodi junaka; drugdje uzdižu glas vjere, postaju tumačima narodnih masa što se sukobljuju, ili se pak preko njih javlja i samo božanstvo. U tom pogledu treba napose istaknuti oratorij *Izrael u Egiptu,* koji i nije drugo već golema zborna epopeja. Služeći se izražajnim mogućnostima zbora, Händel ukusno i vješto naizmjence primjenjuje homofoni i polifoni slog (ovaj posljednji izgrađuje veličanstvene vizije patnjâ i pobjedâ) ili pak odmjenjuje, u uskom međusobnom odnosu, solističke i zborne nastupe u jednoj te istoj oratorijskoj tački (*Juda Makabejac*). Analizirajući Händelove postupke u tretiranju zbornog kolektiva i njihovu povezanost s tradicijama zborne muzike, Bukofzer ustanovljuje čitav niz mogućnosti koje je Händel genijalnom moći asimiliranja preuzimao i razrađivao. U zbornim tačkama Händelovih oratorija nalazimo stari motetski stil, raskoš venecijanskih dvo-

123.

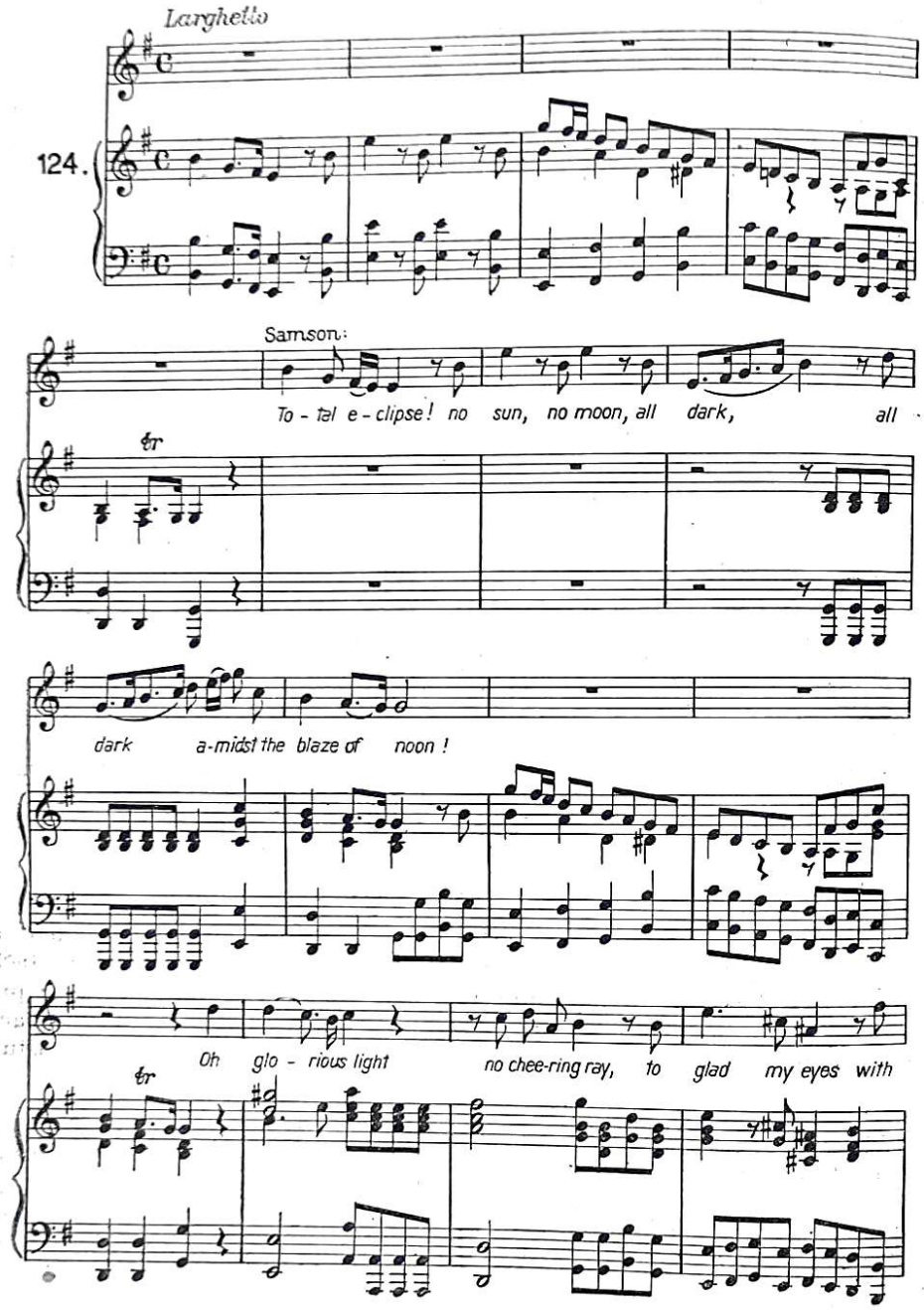


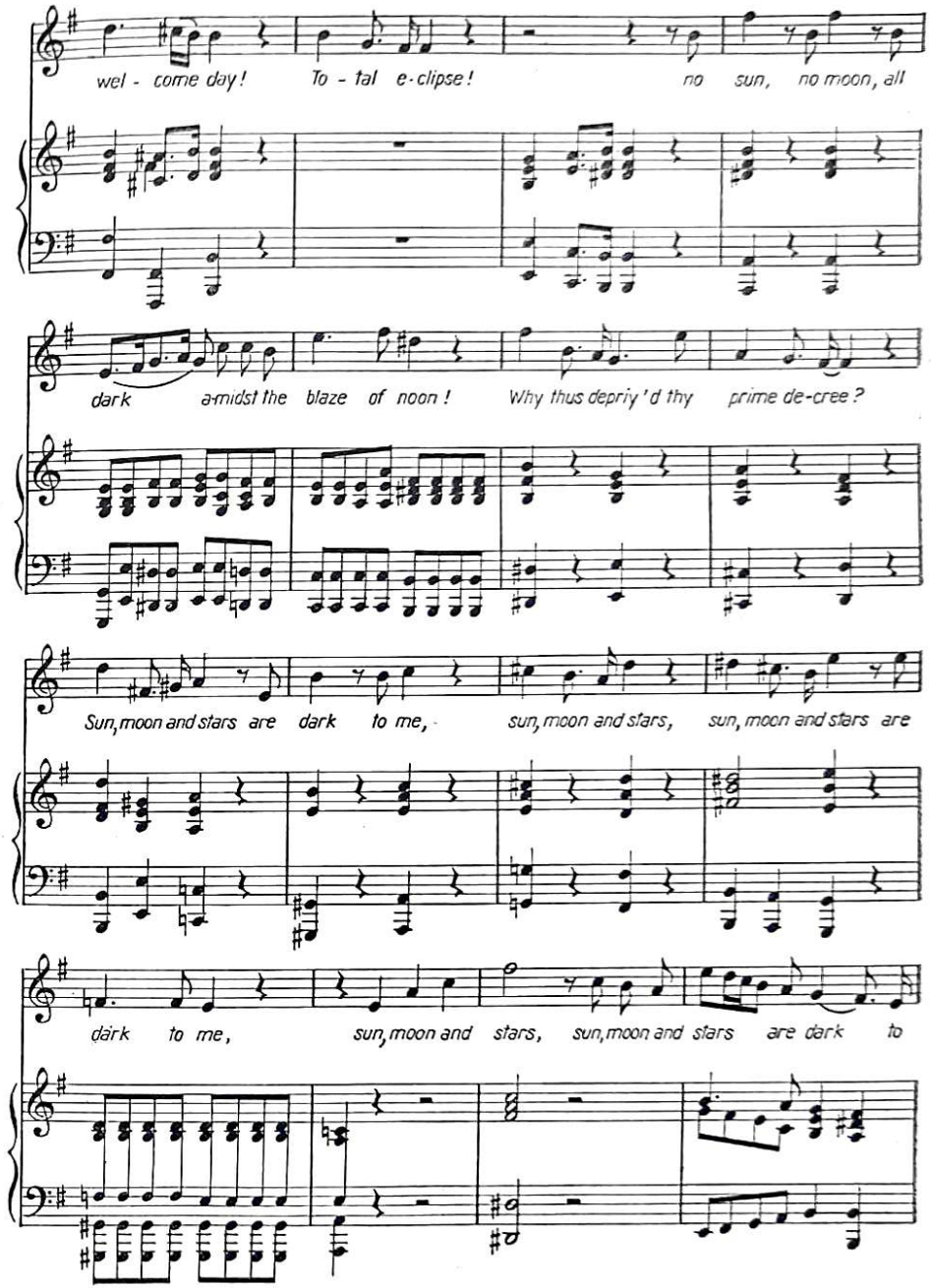


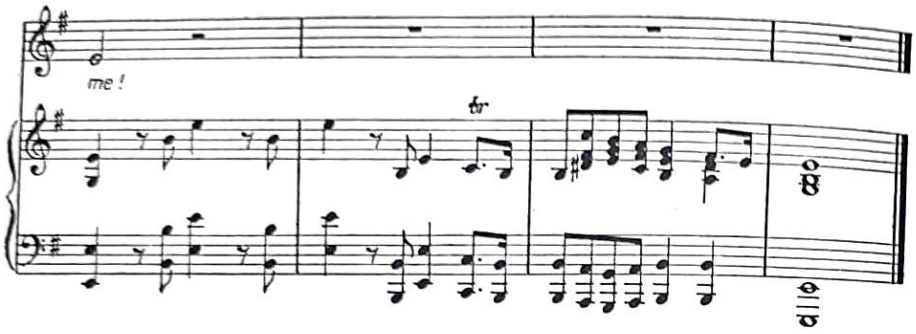
strukih zborova u kojima se odmjenjuju odlomci a cappella s onima uz orkestralnu pratnju, ostatke madrigalističkog sloga, velike zborne tačke izgrađene na kakvom cantus firmusu, koji je Händel često posuđivao iz protestantskih korala, plesne zborne odlomke, pa takve koji se približuju ariji tipa da capo, zatim zborne chaconne, zborne recitative i koncertantne nastupe zbora.

Kako zbor može očitovati ne samo patnje i stradanja kolektiva već radosne kliktaje njegove duše, odaje uvjerljivo i neposredno glasoviti, veličanstveni »Aleluja« iz *Mesije,* jedinstvenog djela u čitavom sklopu Händelovih oratorija, jer je u neku ruku sinteza čitave crkvene godine i temeljnih kršćanskih zasada, kroz Kristovo rođenje, pogibiju i uskrsnuće (vidi primjer br. 123).

O načinu kako Händel tumači tjeskobe i boli pojedinaca rječito govori čuvena Samsonova arija iz istoimenog oratorija. Samsona su neprijatelji oslijepili i oko njega je samo mrak:


Larghetto
124.
Samson:
To - tal e - clipse! no sun, no moon, all dark, all
tr
dark a-midst the blaze of noon!
Oh glo - rious light no chee-ring ray, to glad my eyes with
tr


wel - come day! To - tal e-clipse! no sun, no moon, all
dark a-midst the blaze of noon! Why thus depriv'd thy prime de-cree?
Sun, moon and stars are dark to me, sun, moon and stars, sun, moon and stars are
dark to me, sun, moon and stars, sun, moon and stars are dark to



Iako prožeti religioznim osjećajima, Händelovi se oratoriji nisu izvodili u crkvi. On je sam uporno tražio da ih se izvodi u kazalištu, ali ne u scenskoj realizaciji (koja bi se kod nekih oratorija, baš zbog živopisnosti njihove radnje, uspješno mogla ostvariti). Händel ih nije smatrao crkvenim kompozicijama, već svojevrsnim, slobodnim kazališnim formama (*Hercules* ima u podnaslovu izričito »a musical Drama«).

Najznačajniji su Händelovi oratoriji *Saul* (1738—1739), *Izrael u Egiptu* (1739), *Mesija* (1742), *Samson* (1743), *Semele* (1744), *Hercules* (1745), *Occasional Oratorio* (1746), *Juda Makabejac* 1747).

Händelova instrumentalna djela pripadaju svim onda uobičajenim vrstama instrumentalne muzike: komornoj, orkestralno-koncertantnoj i klavirskoj. Tu susrećemo oveći broj sonata: za violu da gamba i čembalo, za flautu i čembalo, za dvije violine, obou ili flautu i continuo, za dvije violine ili dvije flaute i continuo, za dvije oboe i continuo, za violinu (odnosno flautu ili obou) i continuo; nadalje, šest concerta grossa za flaute, oboe, fagote i gudače, 12 concerta grossa za gudače, raznovrsne druge koncerte, pa tzv. *Fireworks music* (*Muzika za vatromet*) i *Water music* (*Muzika na vodi*), zatim 17 koncerata za orgulje i orkestar i mnogo kompozicija za harpsichord (čembalo), među kojima dugi niz suita.

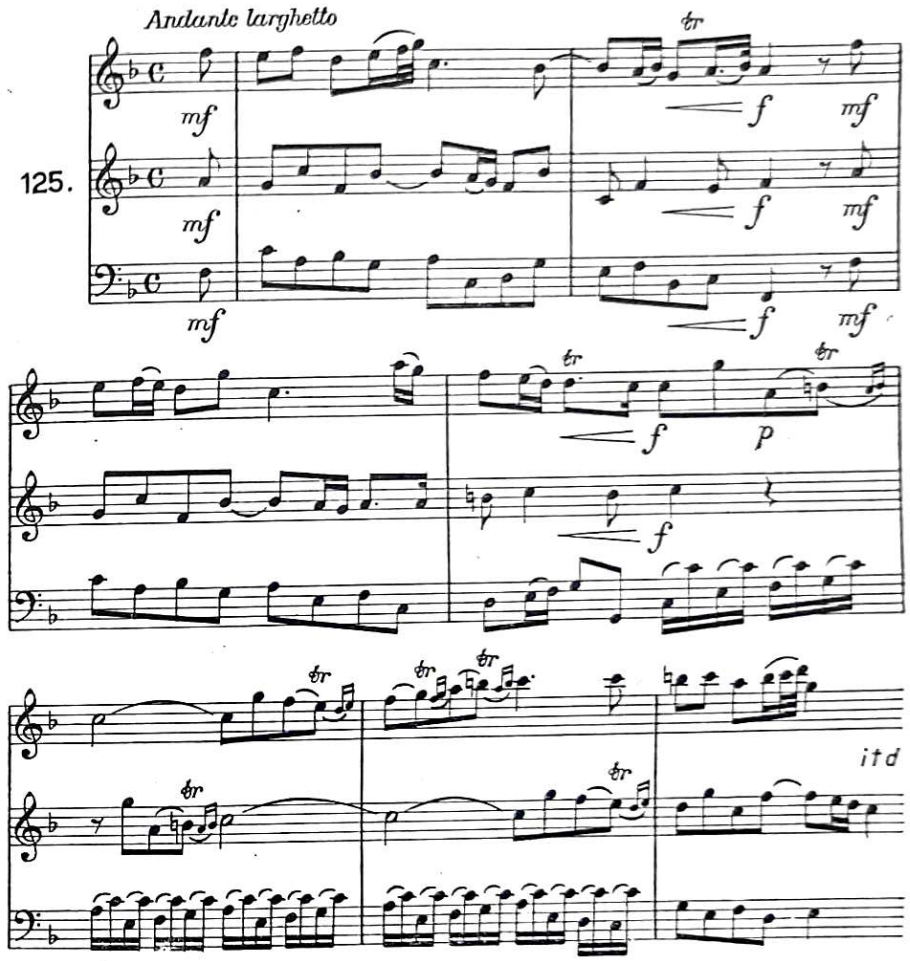
U instrumentalnim Händelovim djelima snažno se očituje improvizacijski moment, tako karakterističan za njegovo stvaranje. No ugođaji koji se u njima redaju jasno upućuju i na to da ih je Händel stvarao i kao odraz doživljenog, što potvrđuje činjenica da im je katkad precizirao sadržajni elemenat, dodajući im tekst i uvrštavajući ih u svoja vokalna djela.

Najpopularnije Händelove klavirske kompozicije su suite. U njima je Händel, po Seiffertovim riječima, okupio i stopio najrazličitije elemente: njemačku polifoniju i harmonijsku punoću, talijansku homofoniju sa Scarlattijevom tehnikom, francusku ritmiku i ornamentiku.

Majstorova komorna djela odaju interesantno, tipično barokno obilježje: neodređenost instrumenta kojemu su namijenjene. Iako su poneke očito bile zamišljene za jedan određeni instrument, ipak je želja i volja izvodiočeva odlučivala o izboru. Sonate su se redovito sastojale od četiri barokna stavka, sheme: *adagio-allegro-adagio-allegro,* s kratkim polaganim stavcima (u nekima se javljaju i odlomci kantata i opera), dok su brzi stavci katkada neukusno fugirani.

Concerti grossi, najznačajniji Händelovi doprinosi instrumentalnoj muzici njegova doba, obiluju također živopisnošću, a osobito odlomcima koji dočaravaju život u prirodi. Slijedeći odlomak kao da je doista plod mira kojim

se duh napojio u skladu ljepote prirode (iz drugog koncerta u F-duru op. 6 za gudače):



Händel je napisao i 20 koncerata za orgulje i orkestar, koji su se obično izvodili u međustavcima oratorija. Mnoga od tih djela u stvari su preradbe drugih Händelovih kompozicija. U koncertima za orgulje Händel se rijetko služi pedalom (u Händelovo vrijeme jedva je nekoliko orgulja u Engleskoj imalo pedal), pa je razumljiva oznaka uz naslov: »za čembalo ili orgulje«. Improvizacijski karakter ovih koncerata, izvjesna dekorativnost briljantnih prijelaza, prevladavanje homofonije nad više nabačenim nego temeljito razrađenim polifonim odlomcima, oštro razlikuju ova Händelova djela od strogosti njemačkog orguljaškog stila.

Napokon, Händel je ostavio i osebujna svježa djela namijenjenih izvedbi pod vedrim nebom, pred širokim masama slušatelja. Mislimo time *Muziku na vodi,* veliku suitu u više od 20 stavaka, s pjesmama, plesovima, narodnim napjevima, fanfarama. Dok su u *Muzici na vodi* sudjelovali i gudački instru-

menti, druga njegova istaknuta kompozicija za izvedbu na otvorenom, *Muzika za vatromet*, pisana je samo za duhačke instrumente.

U proučavanju Händelova stvaralaštva poseban je problem njegovo posuđivanje tuđih odlomaka koje je unosilo u svoja djela. On je to činio gotovo kroz sav svoj život i pri tome se služio djelima i poznatih i manje poznatih kompozitora. Među autore od kojih je Händel »posudivao« spadaju Carissimi, Stradella, Kerll, Keiser, G. Muffat, K. Graun i dr. Uvrštavajući tuđe fragmente u svoja djela, Händel ih je dotjerivao u usavršavao. S druge strane, odabirao je upravo onaj materijal koji je nenametljivo ulazio u cjelinu ne narušavajući joj stilsko jedinstvo. Stoga nije zacijelo ni do danas otkriveno sve što Händel duguje svojim prethodnicima i suvremenicima.

Genijalan u svojoj veličini i mnogolikosti, Händel svoja stremljenja ostvaruje u djelima jasna oblika i sadržaja, topla zanosa i svježe spontanosti. On govori o narodu za narod. Veličina duha i karaktera, etičke vrednote djelovanja, veličanje života i misao na tvorca glavni su motivi koji prožimaju i oplođuju Händelovo stvaralaštvo. U tom smislu, i po svojoj čovječanskoj i umjetničkoj naravi, on je preteča drugog giganta, velikog Beethovena.

Johann Sebastian Bach. Poput Händelove umjetnosti, i Bachova se može donekle smatrati sintezom evropskog kasnog baroka u muzici. Ali Bach nije izvan Njemačke upoznao nastojanja francuskih klavsenista i talijanskih violinista, talijansku operu i oratorij i predbarokna polifona postignuća. Händela je nemiran život vodio u ondašnja muzička središta Evrope. Bach je ostao u svojoj zemlji, povezan uz nju davnim tradicijama svoje razgranate porodice muzičara — istoimenjaka. Händel je kozmopolit, dok je Bach odrastao i izgradio se u duhovnom dodiru s njemačkim velikim orguljašima, sa Schützom, s njemačkom narodnom pjesmom.

Spomenuli smo tradicije muzičke djelatnosti u obitelji Bach; na nju se veoma dobro mogu primijeniti riječi velikog Goethea: »Kod obitelji koje dugo postoje zamjećuje se kako priroda u toku vremena u jednom njihovom članu sabere osobine svih njegovih predaka; u njemu se udruže i do savršenstva razviju sve sklonosti koje su dotad bile u začetku ili osamljene.« Doista, Johann Sebastian Bach je najveća karika u dugom lancu istoimenih muzičara koji su se pojavili prije i poslije njega.

Prvi muzičar u obitelji bio je Veit Bach, türinški pekar i mlinar. Sam Johann Sebastian pripovijeda o njemu da je veoma uživao »svirati u neokretao. Čudna li je to harmonija morala biti! Svakako je na taj način naučio strogo paziti na takt. To je bio početak muzikalnosti naše obitelji.« Svi Veitovi potomci bili su muzičari i kompozitori. Stanovali su u Weimaru, Erfurtu i Eisenachu kao zborovođe, orguljaši i kapelnici. Čim bi jedno od njihovih mjesta ostalo prazno, odmah bi se našao novi Bach da ga popuni. Svake bi se godine našli na okupu svi članovi te razgranate obitelji (bilo ih je katkada do 120!), pri čemu se mnogo muziciralo.

kakvu malu citaru, koju je nosio sobom u mlin i svirao na njoj dok se žrvanj

Johann Sebastian Bach rodio se 1685. u Eisenachu. Rano je ostao bez roditelja, te je studij violine, započet s ocem, nastavio s bratom Johannom Christophom, koji se brinuo za njegov odgoj. Već se u to doba javlja ona karakteristična crta u Bachovu umjetničkom životu: prepisivanje djela velikih majstora. To je bila njegova škola, to mu je omogućilo da uđe u bit njihove umjetnosti i otkrije tajne njihova stvaranja. God. 1700. nalazimo ga u Lüneburgu, gdje u školi uči talijanski, pjeva u zboru i temeljito se vježba u sviranju na klaviru, orguljama i violini.

Sa 18 godina stupio je 1703. kao violinist u kapelu weimarskog kneza, ali je malo zatim, iste godine, postao orguljaš u Arnstadtu, pa u Mühlhausenu (1707). God. 1708. vraća se u Weimar, preuzima mjesto dvorskog orguljaša, a 1714. imenovan je koncertnim majstorom weimarskog orkestra, što znači da je morao biti i izvrstan violinist. U Weimaru, gdje je ostao do 1717, proučavao je osobito talijanske majstore, među ostalim Vivaldijeve kompozicije, koje je mnogo cijenio (poznato je da je njegove violinske koncerte prerađivao za čembalo i za orgulje). Dodir s talijanskom umjetnošću preobrazio je u izvjesnom smislu i njegovu vlastitu; djela iz weimarskog razdoblja pokazuju novu reljefnost i plastičnost tematike, barokna bujnost ustupa mjesto nešto jednostavnijim koncepcijama i rješenjima. U Weimaru su nastale neke od najljepših Bachovih kantata i kompozicija za orgulje. Bach se, naime, u Weimaru pretežno bavio duhovnom muzikom, jer je to tražila njegova služba. Uopće je komponiranje kod njega redovito zavisilo o zahtjevima koji su na nj postavljali njegovi poslodavci.

God. 1717. prelazi Bach u Köthen, gdje od njega traže komorna djela i djela za čembalo, koja piše pretežno u didaktičke svrhe. Tu nastaju Brandenburški koncerti, suite, violinske sonate, mnoge klavirske kompozicije, među kojima i prvi dio znamenite zbirke preludija i fuga *Das wohltemperierte Clavier* i djela za orgulje *(Orgelbüchlein)*. U želji da upozna Händela, Bach je jednom iz Köthena otišao u Halle, ali je Händel dan prije već bio otputovao, i tako se oba najveća muzičara svoga vremena nisu upoznala ni tada ni kasnije.

God. 1723. Bach prelazi u Leipzig, gdje postaje kantor[70] u crkvi sv. Tome, naslijedivši na tom mjestu Johanna Kuhnaua. U Leipzigu će Bach ostati do smrti.

Kantorove su dužnosti bile brojne i naporne. Morao je biti vješt u sviranju na orguljama, čembalu i violini te poznavati mehanizam orgulja u tolikoj mjeri da ih, u slučaju nužde, može akordirati i popraviti. Kantor je, nadalje, morao sudjelovati u pogrebima, pripremati svakovrsne crkvene muzičke priredbe, pratiti nedjeljno bogoslužje s neprestanim obnavljanjem programa, podučavati darovitije gimnazijske učenike u pjevanju, orguljama, klaviru i violini, održavati pokuse s crkvenim zborom i orkestrom, pa čak i predavati latinski jezik u muzičkoj školi sv. Tome. Budući da su sve te dužnosti bile povjerene samom Bachu, gotovo je nemoguće vjerovati da mu je u Leipzigu uz sav taj naporan rad uspjelo komponirati golem broj kantata, klavirskih djela, dvije velike pasije, misu u h-molu, djela za orgulje, za orkestar itd.

Pored svakovrsnog mukotrpnog posla, vrlo je često imao i mnogo briga i nezadovoljstva. Redovito je nailazio na nerazumijevanje svojih pretpostavljenih, kojih je, zbog velikog broja njegovih dužnosti, bilo nekoliko: rektor zavoda, općinsko vijeće, crkveni konzistorij. Ali ni ograničeni prihodi, ni napori oko uzdržavanja brojne obitelji,[71] ni poniženja i borbe s nedisciplineranim i nemarnim učenicima, ništa nije moglo djelovati na duboki Bachov stvaralački nagon, koji se često iživljavao na temelju jakih vjerskih čuvstava. Bach je nalazio utjehu u radu i u časovima koje je provodio usred svoje obitelji.

Jednoličnost Bachova života u Leipzigu prekinuo je uglavnom samo jedan događaj, koji se majstora neobično dojmio. God. 1747. pozvao je Fridrik Veliki Bacha u svoj dvorac u Potsdamu. Poziv mu je uputio po njegovu sinu Carlu Philippu Emanuelu, koji je tada bio Fridrikov dvorski čembalist. Fridrik Veliki, jedan od najmuzikalnijih vladara u historiji Evrope, primio je Bacha bez uobičajenog dvorskog ceremonijala, pozvao ga da pregleda njegove instrumente i dao mu temu za improviziranje. Bach je na toj karakterističnoj temi, ukusno kromatiziranoj:

126.

razvio sjajnu fugu, koja je vladara oduševila. Nakon povratka u Leipzig izradio je na toj temi niz kompozicija (fantaziju, kanone, fuge, sonatu za flautu, violu i continuo) te ih izdao i posvetio Fridriku pod zajedničkim nazivom *Das musikalische Opfer* (Muzička žrtva).

[70] Naziv *kantor* davao se crkvenim zborovođama i učiteljima u crkvenoj školi pjevanja.
[71] Bach se dva puta oženio i s obje žene imao dvadesetero djece, od kojih je nekolicina bila veoma muzikalna, tako Carl Philipp Emanuel, Johann Christian i Wilhelm Friedemann.

Kao orguljaš i čembalist bio je Bach poznat po cijeloj Njemačkoj. Osim Händela, nijedan mu od njegovih zemljaka nije u tome bio ravan. Kompozitor, kritičar i teoretičar Johann Scheibe, koji za Bacha nije imao mnogo simpatije, pisao je jednom: »Ja sam nekoliko puta slušao sviranje tog velikog čovjeka. Njegova sposobnost zadivljuje, i jedva je moguće shvatiti kako može tako čudno i brzo križati prste i noge, razmicati ih i pogađati i najveće intervale, a da pri tome ne umiješa niti jedan pogrešan ton i niti najmanje ne pomakne tijelo uz tako nagle kretnje.«

No ta vještina na području praktičnog muziciranja ujedno je i jedino što su mu suvremenici priznavali. Bach je kao kompozitor doživio doba svog preporoda i pravog života tek u prvoj polovini XIX st., kad je glasovita Mendelssohnova izvedba *Pasije po Mateju* (1829) pokazala veličinu Bachova stvaralaštva i otvorila put živom zanimanju za djela gotovo zaboravljenog majstora, čiju su djecu (Philippa Emanuela i Johanna Christiana) veličali i cijenili mnogo više nego njega.

U posljednjim godinam Bachu je (kao i Händelu) vid sve više slabio. Neuspjele operacije, moždana kap i postepeno sve jače slabljenje izazvaše god. 1750. i njegovu smrt. Na grob mu nije bio postavljen ni običan znak s imenom. Crkva sv. Tome, kojoj je gotovo 30 godina savjesno služio, nije nijednom riječju popratila gubitak svog velikog službenika.

I Bachova plodnost kao i Händelova, gotovo je nevjerojatna: 47 svezaka bilo je potrebno da se uzmogne prirediti cjelokupno izdanje Bachovih djela, brigom Bachova udruženja (Bach-Gesellschaft), osnovanog 1850.

Dok se za Händela donekle moglo ustvrditi da njegove instrumentalne kompozicije, po opsegu i značenju koje im je on sam davao, zaostaju ponešto za vokalnima, za Bacha se to ne može reći. Drukčiji položaj Bachovih instrumentalnih radova nije izražen samo kvantitetom; oni i kvalitetom stoje na visini vokalnih, sintetiziraju sva barokna instrumentalna nastojanja, razvijaju do neslućenih vrhunaca baroknu polifoniju te postaju odrazom iste one dubine, meditativnosti i čuvstvenosti koja izbija iz majstorovih vokalnih kompozicija. Zapravo, cjelokupnost Bachovih djela tvori nerazdruživu cjelinu; koliko u vokalnim, toliko i u instrumentalnim radovima pojavljuju se tipični stilski postupci i detalji; način na koji Bach pristupa tonskom oblikovanju programne pozadine (gdje je to u instrumentalnim kompozicijama moguće utvrditi) srodan je načinu kojim tretira slične ugođaje u tekstu kakve kantate ili pasije (poznato je npr. da Bach posvuda izražava osjećaje boli, tuge i potištenosti jačom primjenom kromatike).[72] Štaviše, moglo bi se reći da mnoge Bachove (i uopće kasnobarokne) vokalne teme imaju gotovo instrumentalni karakter.

Velik broj Bachovih instrumentalnih kompozicija čine djela za klavir (dvoglasne i troglasne invencije, francuske i engleske suite: pojedinačne, veće ili manje fuge s preludijima, odnosno fantazijama, među njima čuvena kromatska fantazija i fuga, dva sveska *Das wohltemperierte Clavier*, tokate, *Die Kunst der Fuge*, četiri sveska *Clavierübung*, u kojima se, među ostalim, nalaze partite, *Talijanski koncert*, *Goldberg-varijacije* itd.), za orgulje (koralne preludiji, fantazije s fugama, fuge, preludiji s fugama, tokate s fugama,

[72] Prema izvjesnim Bachovim postupcima može se zaključiti da je ovaj veliki umjetnik u svojim djelima primjenjivao i načela tzv. *nauke o figurama*, koja se već u prvim decenijima baroka izgradila kao posljedica racionalističkog povezivanja retorike i muzike. Nauka o figurama nastoji povezati tekst s određenim muzičkim gibanjima time što će tekst sugerirati smjer i karakter tih gibanja i podati im afektivnost i izraz koji bi bez veze s riječju ostali skriveni. *Figurā* ima velik broj. Kao karakteristične navedimo: *anabasis*, koja se primjenjuje kad treba izraziti stremljenje, penjanje, uzlaženje; *katabasis* će obilježiti suprotnost, dakle spuštanje, padanje, silaženje, ali i poniženje; *saltus* ili *passus duriusculus* je oštar skok, odnosno nagao i oveći intervalski pomak koji označuje nasilni prekid, rušenje, naglo, neočekivano obaranje; *hypotyposis* je figura prikladna za tonska slikanja, dakle za dočaravanje vjetra, valova, grmljavine, potresa, ptičjeg pjeva; *tmesis* se obilno služi pauzama da bi izrazila uzdisanje, jecanje, ali i sumnju.

sonate, koralne varijacije, koncerti — po Vivaldiju i drugim autorima), komorna djela (sonate, odnosno partite za violinu solo, suite za violončelo solo, sonate za flautu i čembalo, sonate za violinu i čembalo, prije spomenuta *Muzička žrtva*), koncerti (za violinu, za dvije violine, za jedan, dva, tri pa čak i četiri klavira), suite za orkestar i šest *Brandenburških koncerata*, većinom pisanih za manje sastave i orkestar.

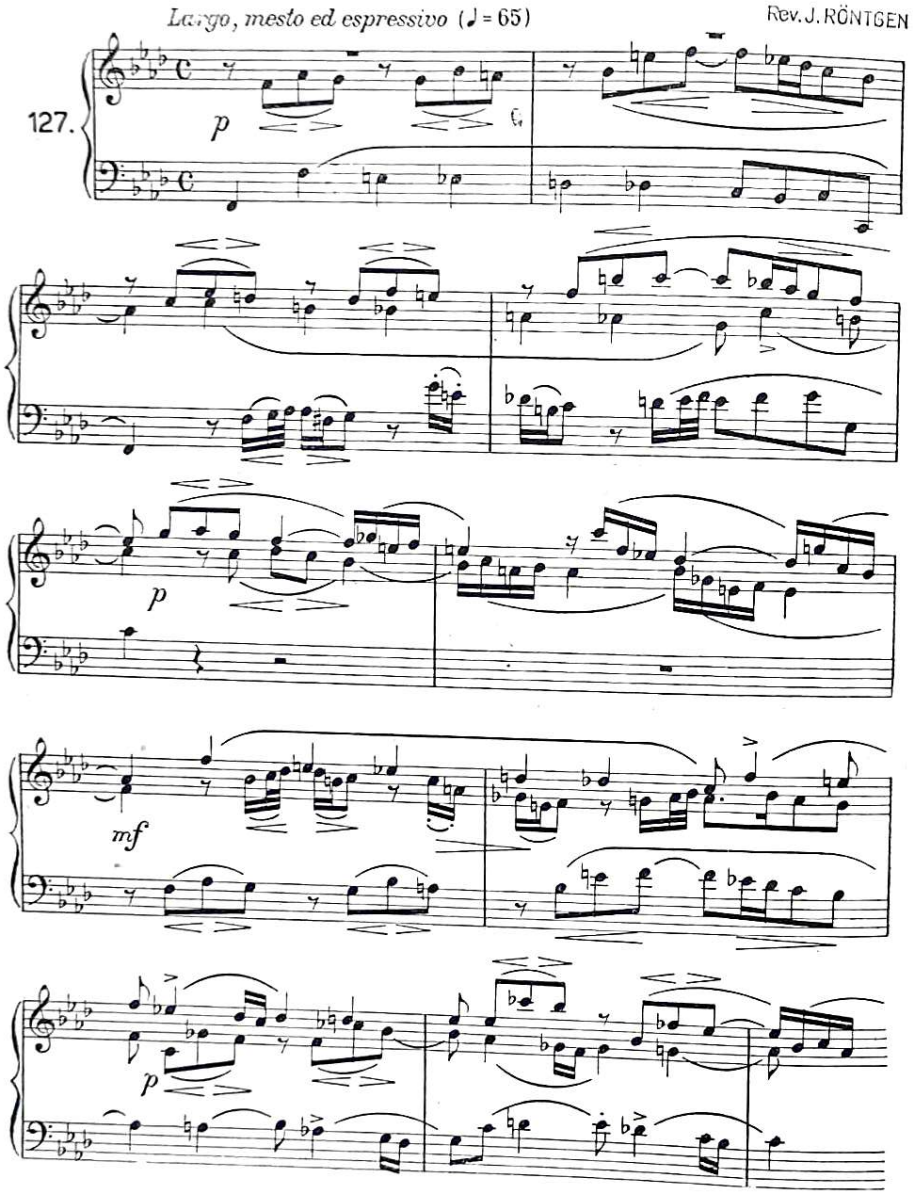
U čitavom tom gotovo nepreglednom bogatstvu istaknuto mjesto pripada kompozicijama za klavir, a zatim onima za orgulje. Klavir je Bachu omogu-

Crkva i škola sv. Tome u Leipzigu

ćivao postizavanje bogate raznovrsnosti; dovoljno je samo pomisliti na invencije, suite i na *Wohltemperiertes Clavier* da se uvidi kako je bogata ljestvica osjećaja i ugođaja u njima sadržana. Osim toga, klavir je instrument domaćeg muziciranja, dakle razmjerno najlakše sredstvo za upoznavanje Bachove muzike. I, naposljetku, baš u području klavirske muzike Bach je dao prilike svakom ljubitelju muzike da se postepeno, svladavajući najprije lakše a onda sve teže teškoće potpuno pripremljen približi vrhuncima njegove umjetnosti na polju instrumentalne muzike, u koju svakako spadaju oba sveska *Das Wohltemperierte Clavier*. Mali preludiji i fuge, dvoglasne i troglasne invencije, *Francuske* suite i *Engleske* suite[73] nužne su stepenice koje vode

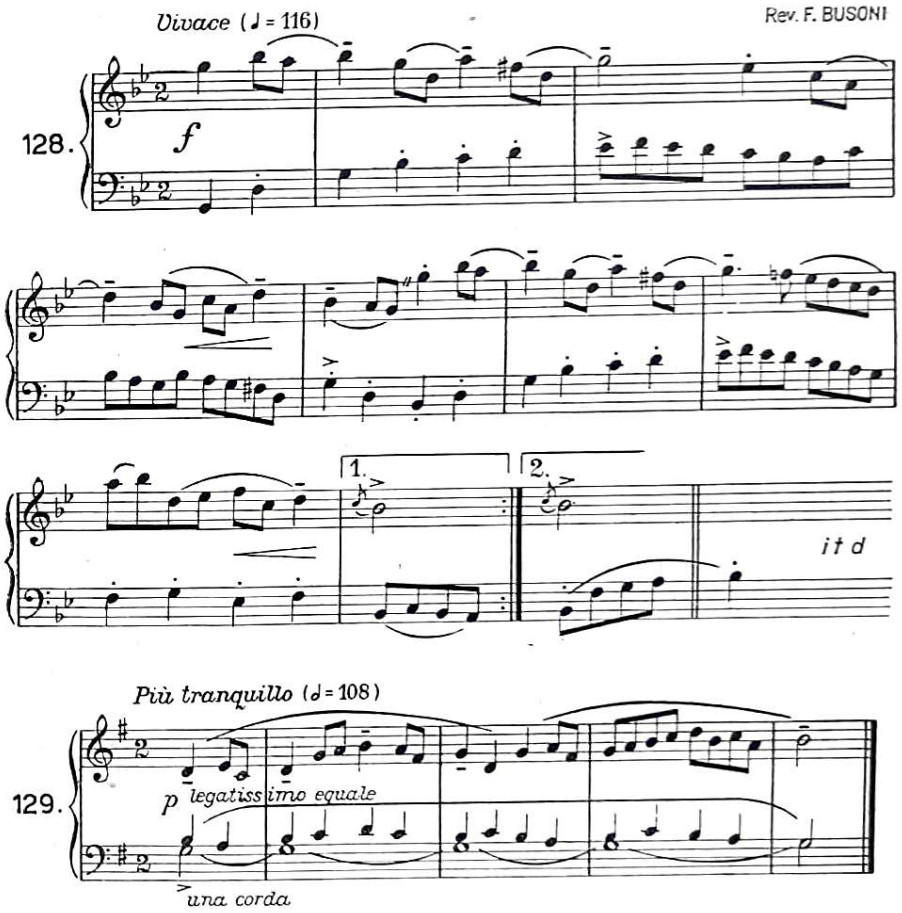
[73] Nazivi ovih djela potječu otuda što je Bach u francuskim suitama, po uzoru francuskih čembalista, proširio staru suitnu shemu dodavanjem novih ritmova i stavaka, dok su engleske suite bile pisane za nekog engleskog bogataša. Te naslove ne treba, prema tomu, pogrešno shvatiti, kao da u tim kompozicijama Bach želi imitirati francuski, odnosno engleski čembalski stil. Zapravo, on je u tim djelima asimilirao i snažno pretopio u lični izraz talijanske, francuske i njemačke stilske značajke.

k vrhu. Ali bilo bi potpuno pogrešno zaključivati da su navedena djela, kojima u tom smislu pripada, tako reći, pripravni karakter, umjetnički manje vrijedna i značajna. Bach je posvuda velik, on i u troglasnu invenciju zna unijeti osjećaje duboke tuge i patnje, kakvu ćemo susresti u *Pasiji po Mateju*. O tome svjedoče i ovi taktovi iz troglasne invencije u f-molu:



S druge strane, njegova muzička misao, polifona u svojoj biti, očituje se i u svim tim radovima; posvuda dionice imaju samostalnost kretanja i individualnu fizionomiju. Napokon, baš suitne Bachove kompozicije odaju

kakve je uspješne kontraste umio postizavati upotrebom raznovrsnih plesnih ritmova ne ograničujući se na drevnu shemu: allemande — courante — sarabande — gigue, već dodajući joj ne samo druge plesne obrasce (bourrée, gavota, passepied, loure) nego i stavke koji ne idu u okvir plesnog ritma (preludij, air). U suitnim stavcima plesnog karaktera primjenjuje Bach također polifone elemente; oni se, doduše, ne očituju u strogosti imitacije, nego većinom u potpuno ostvarenoj samostalnosti dionica. Uz to, Bachovi plesni ritmovi ponekad odaju i blizinu naroda, njegovih zabava, s kojih odjekuju zvuci gajda. Jedno i drugo se uspješno očituje u gavoti iz treće *Engleske suite* s njezinom pastoralnom musettom. Evo prvog odlomka gavote i musette (gavota je dvoglasna):

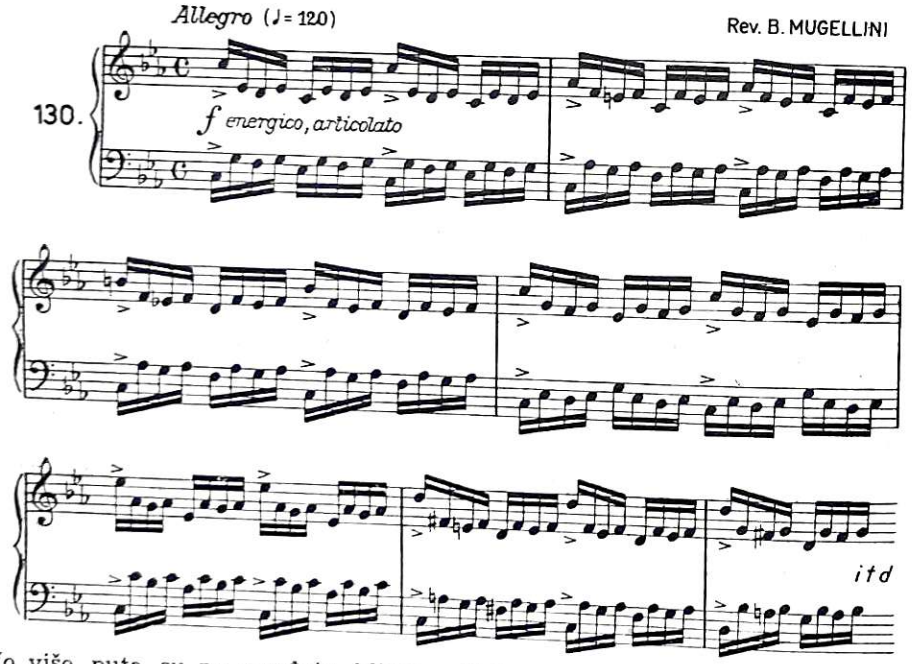


Najveće su Bachovo djelo na području klavirske muzike oba sveska zbirke *Das Wohltemperierte Clavier*. Prijevod naslova znači »dobro, u redu temperirani klavir«. Kakav smisao ima izraz »temperirati«, odnosno imenica »temperatura«, koja se iz njega izvodi? Temperirati znači podijeliti čitavu oktavu na dvanaest potpuno jednakih intervala, koji omogućuju punu primjenu enharmonije i moduliranja u udaljene tonalitete. Temperiranjem se,

doduše, narušava apsolutna visina pojedinih tonova, jer se nekima od njih dodaje izvjestan broj titraja a drugima oduzima, ali nova, relativna visina donosi goleme prednosti. Inače, kad bi se tonovi na instrumentima s tipkama ugađali na osnovu kvintnog kruga (prema gore i prema dolje), ton *gis* ne bi bio istovetan s tonom *as*, a ni *fis* sa *ges* itd. O temperiranju su pisali i razmišljali mnogi muzički teoretičari u toku vjekova, dok ga nije Andreas Werckmeister (1645—1706). proveo u praksu (*Musikalische Temperatur*, 1686—1687). Pojedini su muzičari i prije Bacha u svojim djelima zagovarali primjenu temperiranja, tako Johann Pachelbel u svojim suitama pisanim u 17 različitih tonaliteta, osobito Johann Kaspar Ferdinand Fischer, koji je svoje preludije i fuge iz zbirke *Ariadne Musica* (1715) pisao u 19 tonaliteta. Fischerova je zbirka neposredni i najznačajniji Bachov preteča.

Bachov *Wohltemperiertes Clavier* sastoji se od dva dijela (I—1722, II——1744); u svakom se nalaze po 24 preludija i fuge u svim tonalitetima dura i mola. Shvaćajući preludij i fugu kao čvrstu cjelinu dvaju kontrastnih dijelova koji se nužno dopunjuju, Bach je u tom djelu očitovao svu raznovrsnost svog stvaralaštva. Njegovi preludiji ponekad su nosioci one tipične barokne motoričnosti, neprekidnog razvijanja kakvog melodičkog obrasca ili ritmičke formule i po tome srodni tokati. Npr. u preludiju u c-molu iz I sveska:

130.

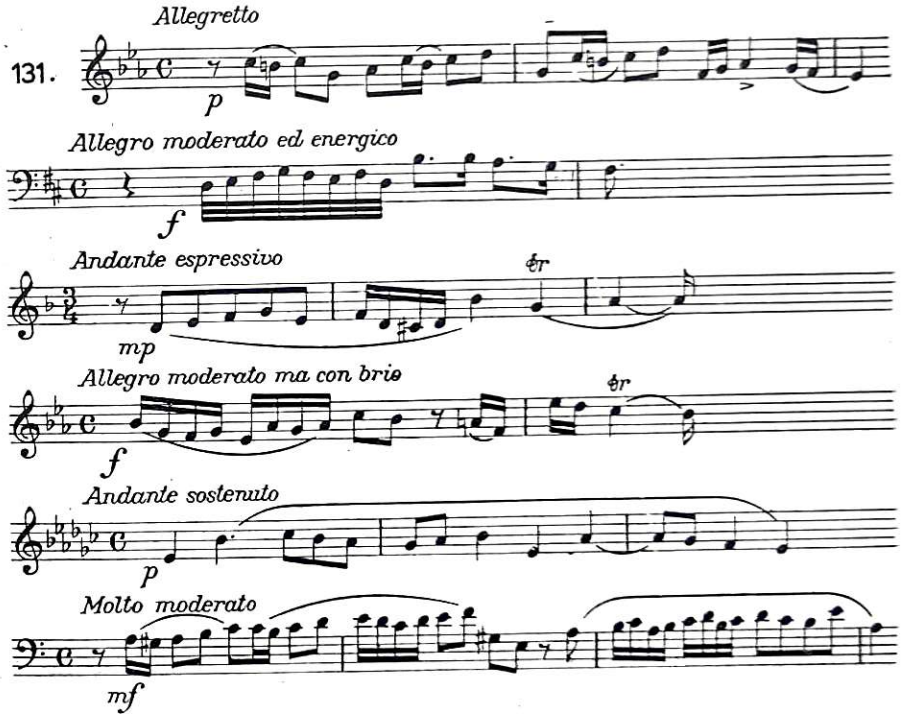


No više puta su po ugođaju bliski suitnim, plesnim ritmovima, a katkada unosi Bach u preludij i duboku osjećajnost obavijenu bolnim lirizmom (na primjer u preludiju u es-molu iz I sveska). Preludiji odaju onu, sasvim baroknu, težnju za izgrađivanjem stavka na temelju jedne jedine misli, jednog ugođaja, koji oplođuje čitav stavak u neprekidnoj pokretnosti.

A takve su, naposljetku, i fuge. Cijela građevina fuge sazdana je na izrazitosti njezine teme, koja se, u punom obliku ili u karakterističnim fragmentima, javlja gotovo kroz čitavo odvijanje polifonog fuginog tkiva.

Bach je nedostižni majstor fuge, koliko vokalne toliko i instrumentalne. Ni u baroku ni kasnije s Bachom se na tom području nitko ne može mjeriti. Dok se u rukama suhih teoretičara fuga često pretvara u stroj koji precizno funkcionira u čitavom svom zamršenom mehanizmu ali ostaje pomalo bezdušan i bezizražajan, kod Bacha je fuga dokaz silne stvaralačke snage i invencije, i u cjelini i u pojedinostima. Konstruktivna snaga Bachove fuge očituje se već u plastičnosti, reljefnosti tema koje prelaze svu ljestvicu izražajnosti, od sjetne lirike do nesuzdrživog veselja, od dramatičnosti i patetike do nježnosti i nestašnosti. Evo za primjer nekoliko tema Bachovih fuga iz ovog veličanstvenog djela, koje se po bogatstvu unutarnjeg života može dostojno staviti uz bok Beethovenovim klavirskim sonatama:

131.

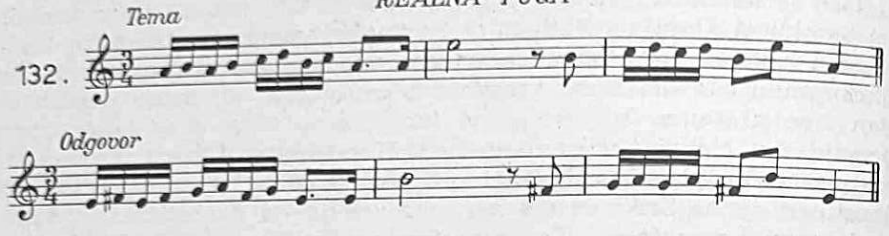


A sada još nekoliko riječi o formalnoj okosnici fuge. Fuga[74] počiva na iskorišćivanju svih mogućnosti koje u sebi krije princip muzičke imitacije. U prvom dijelu fuge (tzv. ekspoziciji), koja je najčešće četveroglasna, ali može biti i dvoglasna, troglasna, peteroglasna, pa i u još više glasova, prvi glas iznosi temu (dux) koja mora pružati mogućnost za imitiranje i primjenjivanje drugih kontrapunktičkih postupaka u kasnijem toku fuge. Kad je prvi glas dovršio temu, preuzima je drugi (comes), i to redovito u tonalitetu dominante, vodeći računa o završetku teme. Važno je, naime, da li tema ostaje neprekidno u istom tonalitetu ili pri kraju modulira na dominantu. U prvom slučaju tema će se u drugom glasu (tzv. comes) potpuno odvijati u tonalitetu dominante (to je tzv. realna fuga). U drugom slučaju comes će modulirati u tonalitet tonike, u kojem se tema mora pojaviti u trećem glasu. Fuga je tada tonalna. Nekoliko primjera:

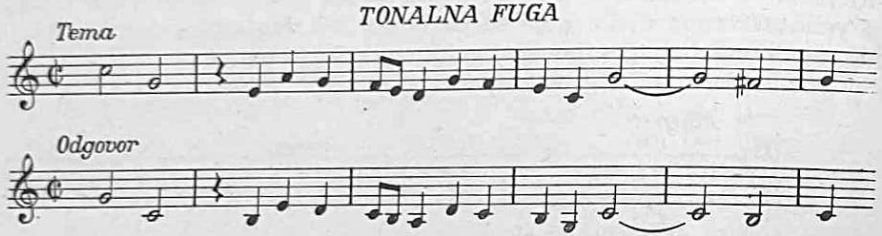
[74] Ime fugi dolazi otuda što se čini da u njoj, kao i u kanonu, glasovi bježe jedni pred drugima (lat. fuga = bijeg).

REALNA FUGA

132.



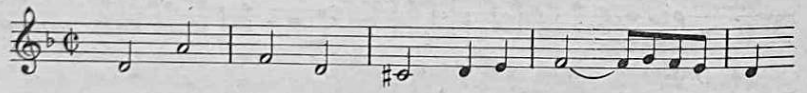
TONALNA FUGA



Dok drugi glas izvodi temu, prvi ne prekida svoj tok, već izvodi novu, sporednu misao, koja kontrapunktički dopunja temu. Kad je tema prošla kroz sve glasove, ekspozicija je završena. U drugom dijelu fuge pojavljuje se tema u drugim tonalitetima, koji su međusobno odijeljeni međuigrama (divertimenti). U njima se vrši moduliranje prema tonalitetu u kojem će se tema pojaviti. U međuigrama kombinira autor na različite načine elemente glavne i sporedne teme. Pošto je drugi dio završio (često s pedalnim tonom na dominanti), nastupa treći dio, tzv. stretto (Engführung). Taj se sastoji u tome što odgovor na temu počinje prije nego što tema završi, pa se čini kao da glasovi nasrću jedni na druge kao da im manjka prostora, te se nužno moraju zbiti jedni uz druge (otuda i naziv; stretto=tal. tjesnac). Širokom i maestoznom kadencom fuga zatim završava.

Fuge koje je Bach ostavio ne nalaze se samo u djelu *Wohltemperiertes Clavier*. One ispunjuju veličanstveno, posljednje njegovo djelo na tom području, *Die Kunst der Fuge*. Ova prava enciklopedija barokne polifonije namijenjena je izvođenju na instrumentima s tipkama, ali je mogu izvoditi i komorni sastavi. *Die Kunst der Fuge* sadrži oko 20 stavaka u kojima Bach genijalno razrađuje osnovnu temu:

133.



varirajući nju i njezinu inverziju. Ovaj veliki, jedinstveni kurs baroknog višeglasja poštuje didaktička načela pa ide od jednostavnijih okvira fuge do sve složenijih, pri čemu obrađuje i različite tipove kanona. Uz jednostavne fuge s jednom temom susrećemo i dvostruku, trostruku pa, na kraju, i nedovršenu četverostruku fugu, koja se prekida upravo na mjestu na kojem Bach uvodi novu temu, napravljenu iz sastavnih dijelova njegova vlastitog prezimena (dakle na tonove *b-a-c-h*).

Bach je napisao i više pojedinačnih fuga, povezanih s preludijima ili fantazijama, među kojima se osobito ističe smiona, svježa, *Kromatska fantazija i fuga*. No Bachov rad na polju fuge ne iscrpljuje se s njegovim djelima za klavir. Velik broj njegovih vokalnih djela (kantata, pasija) ima mnoge fugirane odlomke, a osobito su impozantne fuge što ih je napisao za orgulje

Arcangelo Corelli

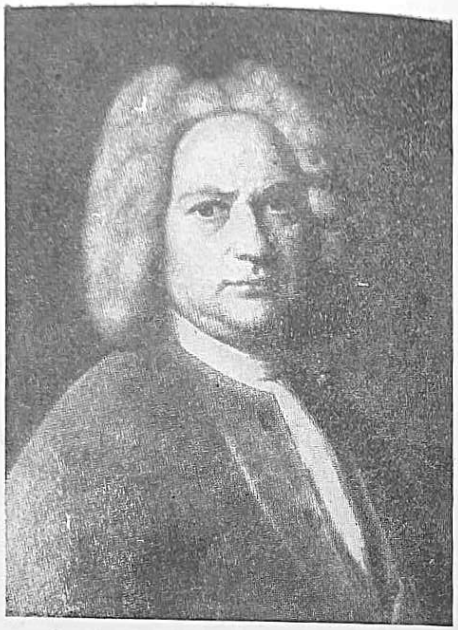
Gerolamo Frescobaldi

Benedetto Marcello

Samuel Scheidt

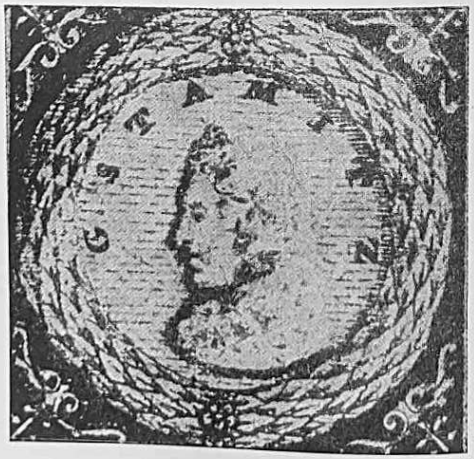
TABLA 8

Georg Friedrich Händel



Johann Sebastian Bach

Giovanni Battista Pergolesi

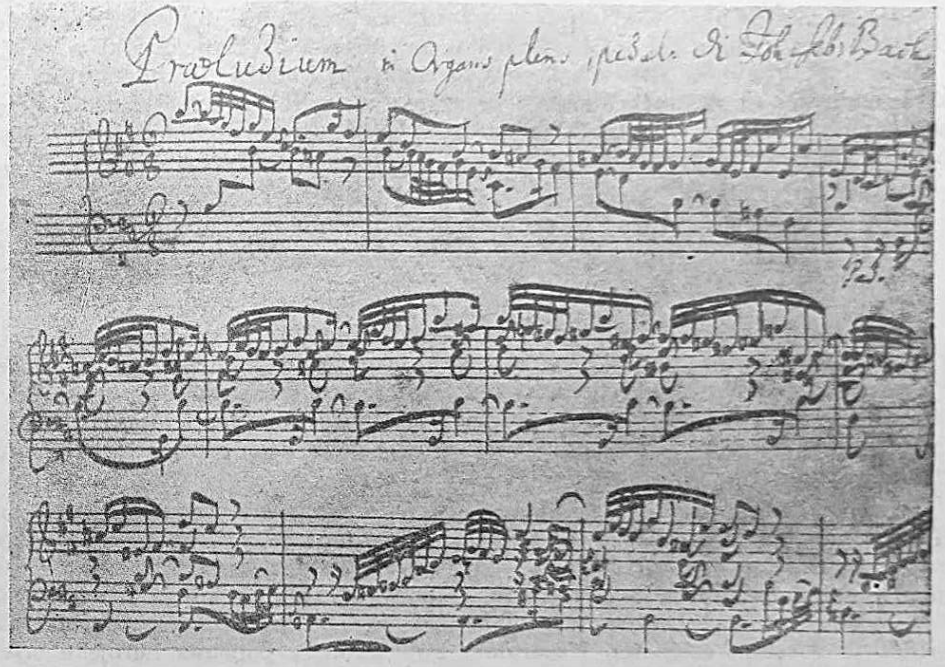


Jan Václav Stamitz

(ističemo veliku fantaziju i fugu u g-molu kao i tokatu i fugu u d-molu). Bach je u totalnosti svoje polifoničke misli komponirao i fuge za violinu!

Među Bachovim djelima za orgulje napose treba istaknuti brojne koralne predigre, u kojima Bachova muzika postaje subjektivnom poezijom i snažno tumači potresne i uzvišene rečenice koralnog teksta.

Bach je obogatio i samu tehniku izvođenja na klaviru i orguljama. U njegovo vrijeme nisu se svi prsti upotrebljavali pri sviranju, osobito ne palac, a i mali prst. Često se prelazilo trećim prstom preko četvrtog. Bach se, na-



Rukopis J. S. Bacha

protiv, služio mnogo palcem i držao prste zaobljene, tako da su se vrhovi svih prstiju, pa i palca, nalazili u istoj liniji. Glavna Bachova reforma u prstometu sastojala se u tome što je u izvođenju ljestvice palac morao nastupiti iza intervala od pol stepena i zamijeniti prst koji bi inače imao doći na dotičnu tipku. Npr.:

1	2	3	4	1	2	3	4
c	d	e	f	g	a	h	c

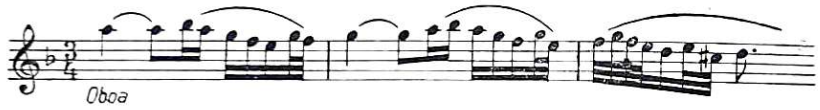
No Bachov prstomet još nije jednak današnjemu. On se često služi petim prstom za prijelaz ispod ostalih, a prelazio je i trećim preko četvrtog.

Kao izvrstan violinist Bach je ostavio priličan broj djela za violinu i za violončelo. Tu spadaju sonate i suite (s čembalom i bez njega) i koncerti za violinu (neki su obrađeni i za klavir). Bachovi koncerti za jedan ili više klavira pripadaju prvim radovima te vrste uopće. Koncert za četiri klavira

obradba je Vivaldijeva koncerta za četiri violine (Bach je preradio deset Vivaldijevih violinskih koncerata za orgulje i za klavir).

Među Bachovim djelima za orkestar, odnosno veće instrumentalne ansamble, valja spomenuti četiri suite, od kojih su najpoznatije i najuspjelije suite u D-duru i h-molu, i, osobito, šest *Brandenburških koncerata* iz 1721. (naziv im potječe otuda što su nastali na poticaj i želju markgrofa od Brandenburga). To su svojevrsni concerti grossi, ali koncipirani u punoj slobodi stvaranja, s izbjegavanjem svake shematizacije. U nekima od njih postoji, doduše, concertino, ali sastavljen sasvim osebujno, na način kakav ne susrećemo kod concerta grossa talijanskih baroknih majstora. Karakteristična je česta upotreba duhačkih instrumenata u solističkom sastavu. Međutim, treći i šesti *Brandenburški koncert* pisani su samo za gudače. Brandenburški su koncerti svakako vrhunci Bachova stvaranja za veće sastave. U njima ima ne samo barokne motoričnosti koncertantnog karaktera, već i duboke osjećajnosti, kakva na primjer izbija iz adagia u prvom koncertu:

134.



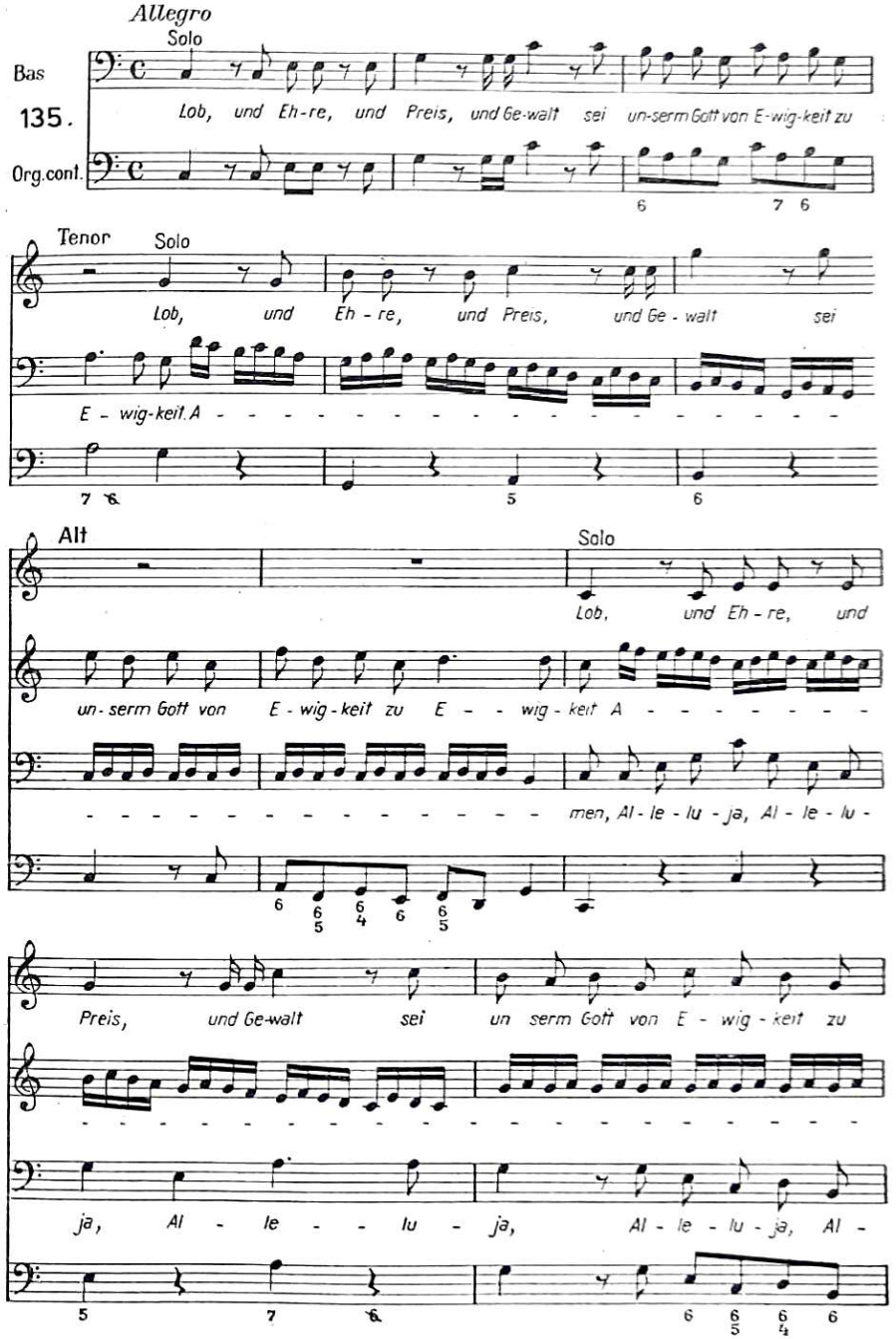
Bachova vokalna djela neobično su značajna. Ne samo stoga što se u njima očituje snaga majstorove invencije s podjednakom veličinom kao u njegovim instrumentalnim djelima, već i zato što u vokalna djela ulazi nov, bitan element: tekst, riječ, pa je prema tome lakše precizirati i opisati idejni krug koji je umjetnika privlačio i odavao njegove sklonosti za ovu ili onu stranu životne problematike.

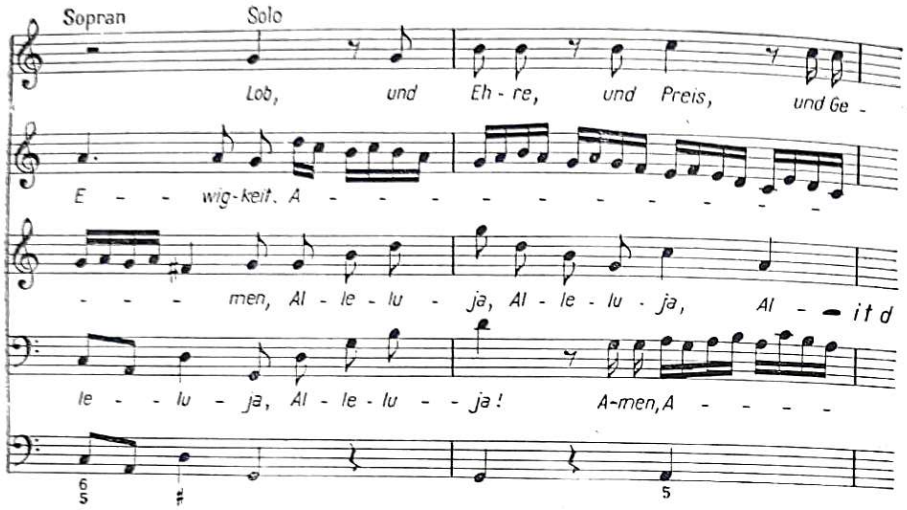
I tu je Bach drukčiji nego Händel. Nema u njega živopisnosti koja vlada Händelovom muzikom. Bach je prvenstveno filozof i lirik. Njegove duboke, ozbiljne misli bave se problemima čovjekova života i stradanja, smrti i samoprijegora, vjere i nade u pobjedu. A ponekad izbije u njega i borbenost, koja moćno odjekuje iz usta njegovih zborova. Cio taj krug Bachovih misli prožet je čvrstom etičnošću i moralom koji katkada poprima herojske crte.

Posebno mjesto među Bachovim vokalnim djelima zauzimaju crkvene kantate. Njih je on napisao golem broj: oko 300, za pet crkvenih godina. Od toga se sačuvalo oko dvije trećine.

Kantata je u protestantskom bogoslužju važan njegov sastavni dio. Ona se umeće između čitanja evanđelja i propovijedi, s kojima je sadržajno povezana. Ukoliko se kantata sastojala iz dva dijela, prvi se izvodio prije propovijedi a drugi iza nje. Ponekad je ta okolnost bila odlučna za razumijevanje kantate kao cjeline, jer joj je propovijed ulijevala pravi smisao (tako u kantati *Ich hatte viel Bekümmernis* prvi dio govori o ljudskim brigama, patnjama, stradanjima i tuzi; ali tek propovijed koja se umeće između prvog i drugog dijela objašnjava promjenu raspoloženja, iz kojega zrači utjeha, povjerenje i nada; v. primjer br. 135). S formalne strane, Bachova se kantata sastoji ponajčešće od 5 do 7 tačaka u kojima nastupaju čas solisti, čas manji ansambli, čas zbor. Što se tiče konstruktivnih elemenata kantate, u njoj nalazimo sintezu baroknog vokalnog muziciranja: ariju i arioso, dramatski recitativ, snažne polifone odlomke. Poseban značaj u kantati ima koral, koji često stoji na njezinu početku i svršetku i simbolički izražava glavnu ideju njena sadržaja. Instrumentalnu stranu povjerava Bach raznovrsnim

sastavima, kojih je uloga daleko od podređenosti »pratnje«; instrumenti su ravnopravni glasovima, njima su povjereni samostalni odlomci koji stvaraju i dopunjuju potreban ugođaj (predigre, interludiji). Bachove kantate obično dobivaju naziv po početnim riječima prve vokalne tačke.





Jedna od najznačajnijih Bachovih kantata je spomenuta kantata *Ich hatte viel Bekümmernis,* u kojoj Bach razvija temu o čovjekovu stradanju, koje svladava vjera u pobjedu; posljednja tačka te kantate (solisti i zbor) puna je herojskih, pobjedničkih kliktaja; trublje odjekuju, a glasovi u širokoj polifoniji nižu radosne jubilacije (v. primjer br. 135).

U tzv. *Reformacijskoj kantati (Ein' feste Burg ist unser Gott)* uzeo je Bach za idejnu osnovu djela poznati koral »Ein feste Burg . . .« i izradio borbenu himnu neustrašivosti i čvrstoće.

Ostale su istaknutije Bachove kantate: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (nazvana i *Actus tragicus), Bleib' bei uns, denn es will Abend werden, Wer weiss wie nahe mein Ende, Liebster Gott, wann werde ich sterben, Ich habe genug, O Ewigkeit, du Donnerwort, Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig, Komm du süsse Todesstunde* i dr.

Osim duhovnih kantata Bach je napisao i dvadesetak svjetovnih, ali one po značenju zaostaju za duhovnima. U njima često tretira alegorijske, mitološke teme. Zanimljivija je *Seljačka kantata* (*Bauern-Kantate*) u kojoj Bach iskorišćuje narodne napjeve i stvara ugođaje iz seljačkog života. U *Kantati o kavi* iznosi sliku iz građanske svakidašnjice: otac brani kćeri piti kavu, napitak koji je u ono vrijeme Evropa tek upoznala, ali kćerka je lukavija i zaobilaznim putem postizava svoj cilj.

Uz kantate, Bachov rad na polju vokalne duhovne muzike predstavljaju krupna djela: pasije po Ivanu (izv. 1723) i Mateju (izv. 1729), veličanstvena misa u h-molu (nastala između 1733. i 1739),[75] *Božićni oratorij,*[76] *Magnificat* i zbirka od šest opsežnih moteta (među njima je najpoznatiji *Jesu, meine Freude*).

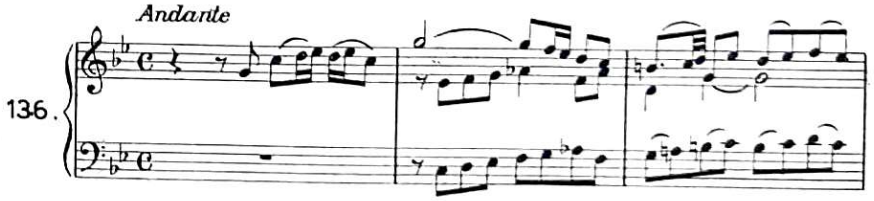
[75] Ovu je misu Bach napisao za katolički dvor u Dresdenu u nadi da će mu donijeti naslov dvorskog kompozitora. Stoga je shvatljiva povremena upotreba gregorijanskih napjeva koji su poslužili kao cantus firmus polifonim odlomcima. Više stavaka iz ovog djela potječe iz ranije napisanih Bachovih kantata (čuveni Crucifixus uzeo je Bach iz vokalne chaconne u kantati *Weinen, klagen.*

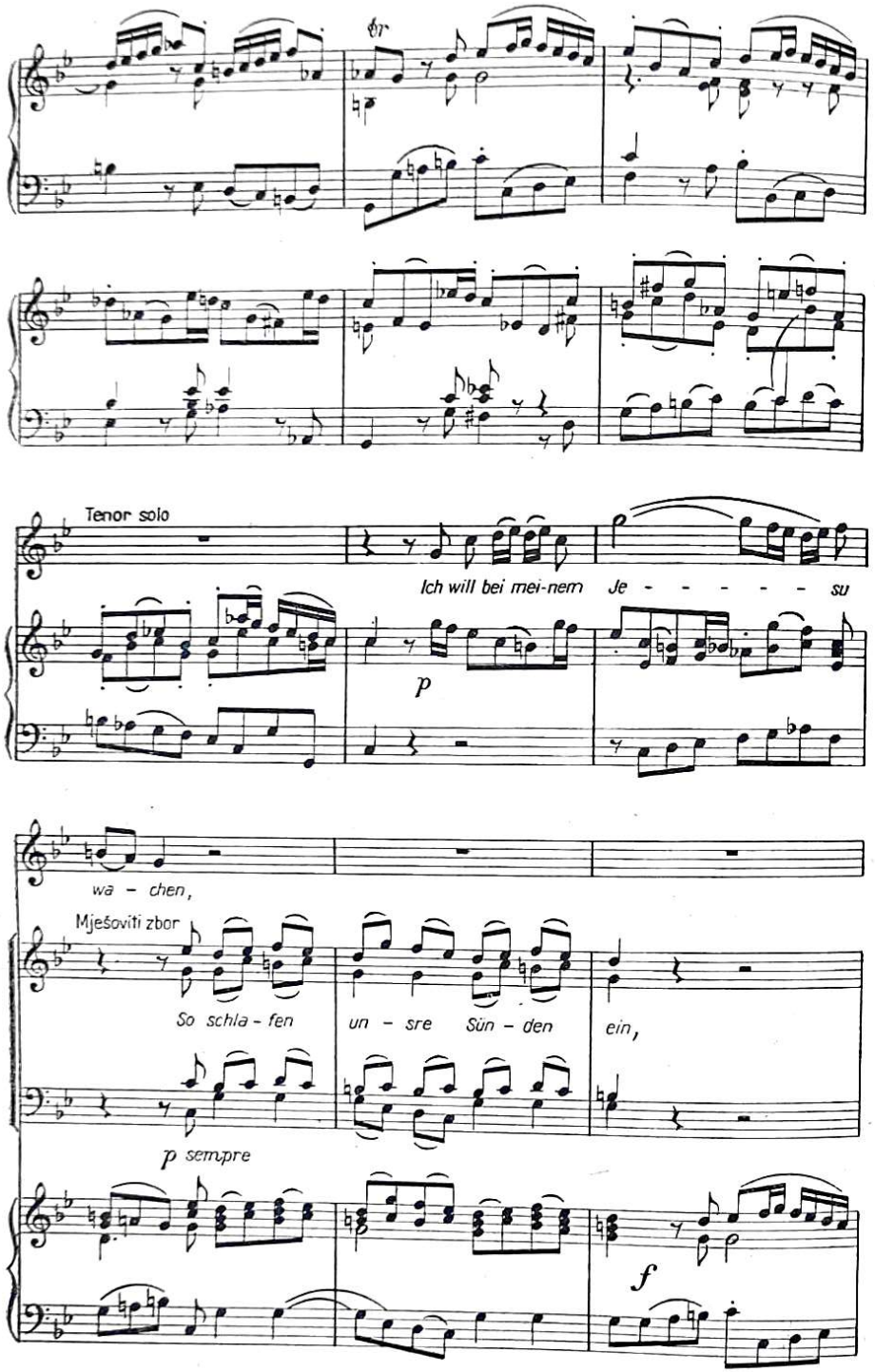
[76] Bachov *Božićni oratorij* u stvari je ciklus kantata za šest uzastopnih dana u razdoblju božićnih svetkovina.

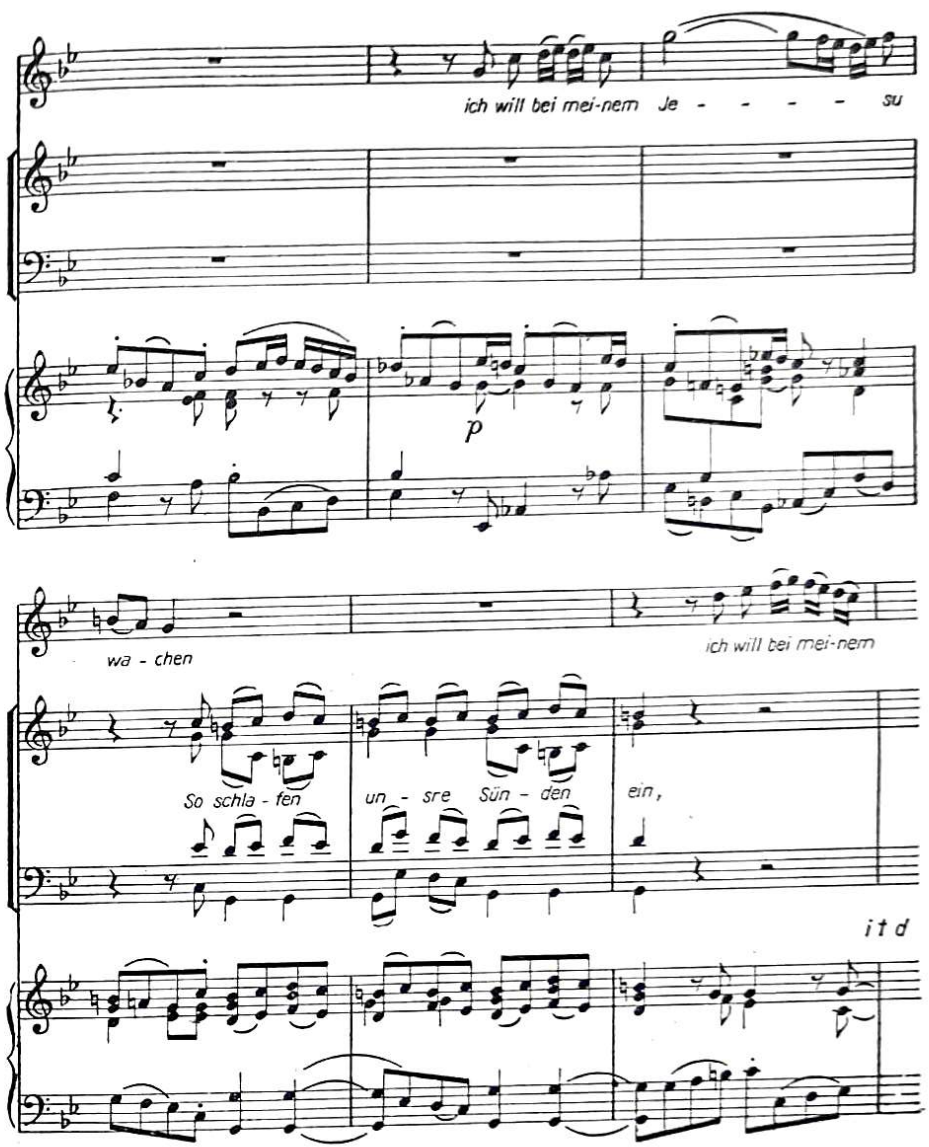
Među tim gigantskim tvorevinama *Pasija po Mateju* ostaje možda najmoćniji odraz Bachova genija. To je djelo koje bogatstvom svoje raznovrsnosti, snagom dramatike, produbljenošću misli, dubokim proživljavanjem svih odlomaka teksta, ljepotom čiste duhovne lirike, karakterizacijom likova i kolektiva, sjajnom obradbom mnogih koralnih melodija ide u red najvrednijih i najtrajnijih plodova barokne duhovne muzike. U granicama ovog priručnika ne možemo provesti iscrpnu analizu tog djela, a tako ni *Pasije po Ivanu* ni mise u h-molu. Ali moramo bar jednim primjerom ilustrirati Bachovu izražajnu snagu u *Pasiji po Mateju.* Početak lirske arije tenora (br. 26) koji nastupa naizmjence sa zborom vidi u primjeru br. 136.

Johann Sebastian Bach ostavio je za sobom upravo raskošno bogatstvo, moćnu građevinu, izraslu iz jedinstvene fuzije raznorodnih materijala koji, doduše, potječu iz različitih vrela — njemačkog, talijanskog, francuskog — ali ih snažni stvaralački pečat Bachov stapa u neponovljivom jedinstvu. Bachovo djelo, izgrađeno gotovo neshvatljivom tehničkom vještinom i majstorstvom, kruna je kasnog baroka, nova i puna rehabilitacija polifonije, čije mogućnosti upravo Bach do te mjere iscrpljuje da su se još za njegova života morala roditi nastojanja koja će muziku voditi novim putovima k drukčijim visinama. Ali ne bi bilo sasvim pravilno u obilju Bachova stvaranja isticati samo njegove jedinstvene sposobnosti za polifono oblikovanje. Kako tačno primjećuje Bukofzer, kod Bacha zadivljuje uravnoteženost između kontrapunktičkih i harmonijskih, horizontalnih i vertikalnih elemenata. Bachove muzičke misli nošene su snagom linearne energije, ali ne napuštaju jasna harmonijska uporišta; Bachove harmonije počivaju na širokoj i bogatoj sigurnosti generalbasa, ali se prijelazi od akorda k akordu ne vrše suhoparnim povezivanjem susjednih tonova, već na mnogo elastičniji način, pri čemu linearnost ponovo izbija. I tako, »kada Bach piše harmonijski, dionice se samostalno kreću, a kad piše polifonički, dionice se kreću u tonalnoj harmoniji« (Bukofzer). Ali — ono što daje poseban čar Bachovoj muzici — u tom polifoničko-harmonijskom kretanju dionice se ponekad sukobljuju i stvaraju disonantne oporosti vrlo novih i smjelih efekata.

Ovaj gigant muzičke povijesti bio je skroman i povučen, ničim ne odajući bogatstva svog unutrašnjeg života; snagu kojom je duboko ulazio u životnu problematiku čovjeka otkrivao je tek u svojoj neusporedivoj umjetnosti. Ali nije mu bilo dano da bude kao kompozitor priznat ni za života ni decenijama poslije smrti. Za prosječnog ljubitelja on gotovo da ne postoji sve do romantičkih vremena. Ipak, i tu treba ići do kraja istine. Ako je tačno da su Bachova djela tek u XIX i, osobito, u XX stoljeću definitivno ušla u velika kulturna blaga čitavog čovječanstva, tačno je i to da je među značajnim muzičarima Bach uvijek živio. I Haydn i Mozart i Beethoven duboko su ga poznavali i voljeli. On je već njima bio ono što će tek kasnije postati ostalima: izvor velikih, dubokih i nezaboravnih umjetničkih i ljudskih istina.







OPERA

Operna umjetnost XVIII stoljeća u Italiji. U jednom od prošlih poglavlja prikazali smo razvoj talijanske opere, njene početke u djelatnosti firentinske Camerate, prve velike plodove što ih je u području novog umjetničkog roda dao Monteverdi, pa djelovanje kompozitora u značajnim talijanskim središtima, u Rimu, Veneciji, Napulju.

Već smo tamo naglasili kako će opera u Italiji skrenuti s pravog puta umjetnosti i odroditi se u neprirodno kazališno djelo, kojim će vladati nezdrave ambicije pjevača i loše navike publike. Od muzičke drame, u kojoj je muzika imala biti samo sredstvo u službi dramske radnje, opera je u Italiji i u svim zemljama koje su potpale pod prevlast talijanske opere postala mjestom koje je imalo služiti najviše za to da pjevači uzmognu pokazati svu svoju vještinu.

Pogled na ondašnje stanje opere i publike u kazalištu otkriva možda najbolnije stranice u povijesti muzičke dramske umjetnosti. Ništa se nije nalazilo na visini dostojnoj tako velikog umjetničkog zahvata kao što je komponiranje i prikazivanje opere. Svjedočanstva suvremenika, oštre kritike i satire ozbiljnih duhova (Algarotti, B. Marcello), koje su jedva ostavljale traga, opisuju prilično bijednu sliku ondašnjeg muzičkog kazališta.

Evo nekoliko pojedinosti. Na povijesnu se vjerodostojnost malo pazilo. Kostimi pjevača, koji su mogli dočarati historijski kolorit, samo su potvrđivali neozbiljnost i površnost općeg ukusa. Glumci su nosili perjanice dugačke kao i oni sami; Jason se pojavljivao u čarapama od bijele svile i grčkoj obući, Medeja je bila počešljana po zadnjoj modi. Rimljani su bili odjeveni kao Perzijanci, a Armenci kao Rusi. Ništa nije bilo na svom mjestu.

Vladar opere bio je pjevač, osobito kastrat. Njegovim hirovima svatko se pokoravao, od libretista i kompozitora do dirigenta i redatelja. Pjevači su se upletali u sadržajnu stranu opere, pazeći na »simpatičnost« uloga, na dostojanstvenost svojih nastupa. Zbog toga što nisu htjeli da njihova uloga završi smrću, trebalo je katkada mijenjati svršetak djela. Primadona je dolazila na pozornicu redovito u pratnji svog paža, koji ni u najtragičnijim trenucima nije ispuštao iz ruke skut njezine suknje.

A tek ponašanje pjevača na pozornici i publike po ložama! Kad bi pjevač završio svoju čuvenu ariju i oduševio slušatelje, on bi nerijetko ostajao na pozornici, jedući naranče i pijući šampanjac, ne obaziruć se na ono što su radili njegovi suigrači!! Publika je pak igrala karte i srkala sladoled, obraćajući pažnju na pozornicu samo pri izvođenju poznatih, omiljelih tačaka ili za pjevanja kakvog znamenitog pjevača.

Razumljivo je da u takvu društvu nije muzičko kazalište moglo vršiti svoju pravu funkciju. Slušatelje je privlačilo jedino puko uživanje u bravuri, u vanjskoj ljepoti, u sjaju i raskoši glasovnih kvaliteta. Otuda je jasno da je u recipročnu utjecaju publike, kompozitora i pjevača opći stupanj vrijednosti opere kao muzičke drame ostajao prilično nizak.

No tadašnja opera seria otkriva u svojoj strukturi još jedan uzrok negativnim osobinama talijanske opere toga doba. On se bez sumnje krije u tadašnjoj libretistici.

Najpoznatiji i najugledniji autor libreta u XVIII st. na području ozbiljne opere bio je Pietro Metastasio (1698—1782), nadaren književnik, kroz decenije dvorski pjesnik bečkog dvora. Metastasio je svakako podigao književnu razinu talijanske libretistike. On je zbog izvanredne lakoće i jasnoće u izražavanju, biranog jezika i veoma muzikalnih stihova postao uskoro najviše traženim libretistom; njegovih 57 libreta kružilo je pola stoljeća od jednog kompozitora do drugog. Računa se da je na Metastasijeve tekstove bilo komponirano oko 1200 opera! Samog je *Artasersa* uglazbilo 107 kompozitora. Uz spomenuti, najpopularniji su Metastasijevi tekstovi bili: *Olimpiade, Attilio Regolo* (književno po svoj prilici najznačajniji), *Adriano in Siria, Demetrio, Didone abbandonata, Siroe, Catone in Utica, Demofonte, Temistocle, Il Re Pastore* i dr. U tim su se libretima obrađivali većinom historijski motivi, osobito iz rimske povijesti, ali i legendarni i mitološki. No dok je Metastasio, doduše, obogatio talijansku libretistiku literarnim kvalitetama, on se u strukturi libreta prepuštao izvjesnom formalizmu, koji je nužno kočio slobodan razvoj opere kao umjetničkog djela. Staru podvojenost opernih konstruktivnih elemenata, recitativa i arije, Metastasio je još jače naglasio; izuzmemo li rijetke nastupe zborova i nešto većih ansambla, opera se svodila na niz odijeljenih, zatvorenih tačaka: monolog ili dijalog na recitativnoj podlozi bio je korak naprijed u odvijanju dramske radnje. Za njim je slijedila arija (obično tipa da capo), u kojoj su se često odražavala vrlo raznovrsna duševna stanja; a više je puta njezin tekst sadržavao i kakvu sentenciju ili pjesničku usporedbu. Sva bi se pažnja kompozitorova i pjevačeva usredotočila na ariju, dok je recitativ bio obrađen veoma površno, uz pratnju samog čembala ili, rjeđe, orkestra (u tzv. recitativu accompagnato). Kako se malo važnosti polagalo na recitativ (za vrijeme kojeg je publika nastavljala čavrljanje, očekujući slijedeću ariju), posvjedočuje činjenica da su se pri prepisivanju opere recitativi jednostavno izostavljali! Takve su mnoge kopije opera iz XVIII st.

I Metastasio je, doduše, proveo svojevrsnu reformu opernog libreta kakav je zatekao u početku svog rada. No ta je reforma pogađala više vanjsku stranu opere, odstranjujući pretrpanost dekora, prekomjernu ulogu strojeva. Inače, njegovi su heroji prilično udaljeni od stvarnosti. Međutim, zanimljivo je i to da je Metastasio često očitovao vrlo ispravna naziranja na odnos riječi i tona i na funkciju muzike u operi. Taj muzikalni pjesnik, koji je i sam na vlastite stihove improvizirao arije, znao je ponekad davati kompozitorima opširne upute kako da obrade pojedina mjesta u libretu. Njegova korespondencija s pojedinim muzičarima odaje u njemu donekle čak i Gluckova prethodnika. U svojoj interesantnoj studiji o Metastasiju i njegovim pogledima na ulogu muzike u operi Romain Rolland iznosi kako je Metastasio često isticao premoć teksta nad muzikom, nazivajući poeziju — »crtama lica«, a muziku »uresom i opravom«. On je naglašivao i psihičko značenje orkestralne pratnje, osobito u spomenutom accompagnatu. Ali on nije bio revolucionarna, dosljedna narav. Obziri, tradicije i kompromisi gasili su u njemu težnju za obnavljanjem, pa je taj nadareni pjesnik ostao u suštini privržen ukalupljenosti konstruktivnih formula ozbiljne opere, koja je od čitave ondašnje evropske operne produkcije dala možda najbeznačajnije plodove.

Opera buffa XVIII st. razvijala se u posve drukčijim prilikama.

Daleko od dvorske sredine, od formalne ukočenosti i neozbiljnosti koja je vladala ozbiljnom operom, komična opera nastala je kao odraz umjetničkih potreba širokih građanskih slojeva. Gotovo istodobno u Napulju i Veneciji pojavljuju se u početku XVIII st. elementi scenskog humora u muzičkim komedijama i tzv. intermedijima, kraćim dramskim fragmentima raznovrsna sadržaja, koji su se umetali među pojedine činove ozbiljne opere.[77] Muzičke komedije i intermediji (ili intermezzi) bili su sastavljeni u lokalnom napuljskom, odnosno venecijanskom dijalektu, što svjedoči o njihovim demokratskim izvorima. O njima svjedoči, nadalje, i sadržajna njihova srodnost s tzv. komedijom dell'arte, narodnim kazalištem u kojemu su se pojavljivali stalni tipovi (ismijani skrbnici, nasamareni škrci, naduti i oholi kapetani i vojnici, buntovne štićenice, lukavi sluge), na temelju improviziranih uloga glumaca. Commedia dell'arte imala je lokalni karakter i nerijetko iznosila mjesna zbivanja, ne bez satiričkog žalca i svježih realističkih poteza.

[77] U opsežnoj studiji *L'opera comica italiana nel'700* (Bari, 1923), zabacuje talijanski muzikolog Andrea della Corte rasprostranjeno mišljenje prema kojemu bi intermediji bili preteče i direktni izvori opere buffe. Na temelju nepobitnih činjenica utvrđuje della Corte da su se intermediji i opera buffa razvijali usporedo i da otprilike u isto vrijeme dopiru do svoje umjetničke zrelosti. A ne treba zaboraviti da je već u XVII st. bilo pokušaja oko utemeljenja komične opere.

Takvi su elementi ušli u prve muzičke komedije i intermedije komična karaktera, pri čemu se u velikoj mjeri iskorišćivao repertoar popularnih gradskih i narodnih pjesama.

U vezi s daljim razvojem intermedija valja spomenuti da ih u toku vremena nisu više samo umetali u međučinove ozbiljne opere; intermediji su se od nje otcijepili i započeli samostalan život. Intermedij, koji je u tročinoj ozbiljnoj operi ispunjao njena dva međučina, predstavljao je sada zasebno djelo u dva čina. Tada ga više i ne možemo zvati intermedijem, već također operom. U prvim decenijima XVIII st. opera buffa, dakle, već sadrži elemente koji će u rukama velikog umjetnika razviti svoju izražajnost i naglasiti punu oprečnost nasuprot ozbiljnoj operi.

A ta se oprečnost, kako već naslućujemo, ispoljavala u više pogleda. Nasuprot apstraktno tretiranoj antičkoj i legendarno-historijskoj tematici opere serie, njezinoj raskidanosti između recitativa i arije, ukočenosti dramske radnje, nedovoljnu ocrtavanju dramskih karaktera, ispraznu virtuozitetu, shematiziranju u strukturi arije, usredotočenju općeg interesa na pjevaču solistu, dekorativnosti — opera buffa donosila je prizore iz svakidašnjice građanskog staleža, udovoljavajući zahtjevima građanske klase, koja je na pozornici htjela naći odraze svojih doživljavanja (u vezi s tim opera buffa postaje i instrumentom socijalne kritike i žigosanja nezdravih društvenih pojava); nadalje, u operi buffi očitovala se svježina, hitrost i zanimljivost komedijskog zapletaja, nastojanje da se karakteriziraju ustaljeni tipovi (komične figure vrlo su se često povjeravale basovima), mnogo veća sloboda forme i raznovrsnosti u tonskom oblikovanju teksta, spomenuta već veza s narodnom melodikom, živopisnost i pažnja prema iskorišćivanju pjevačkih ansambla (osobito u finalima).

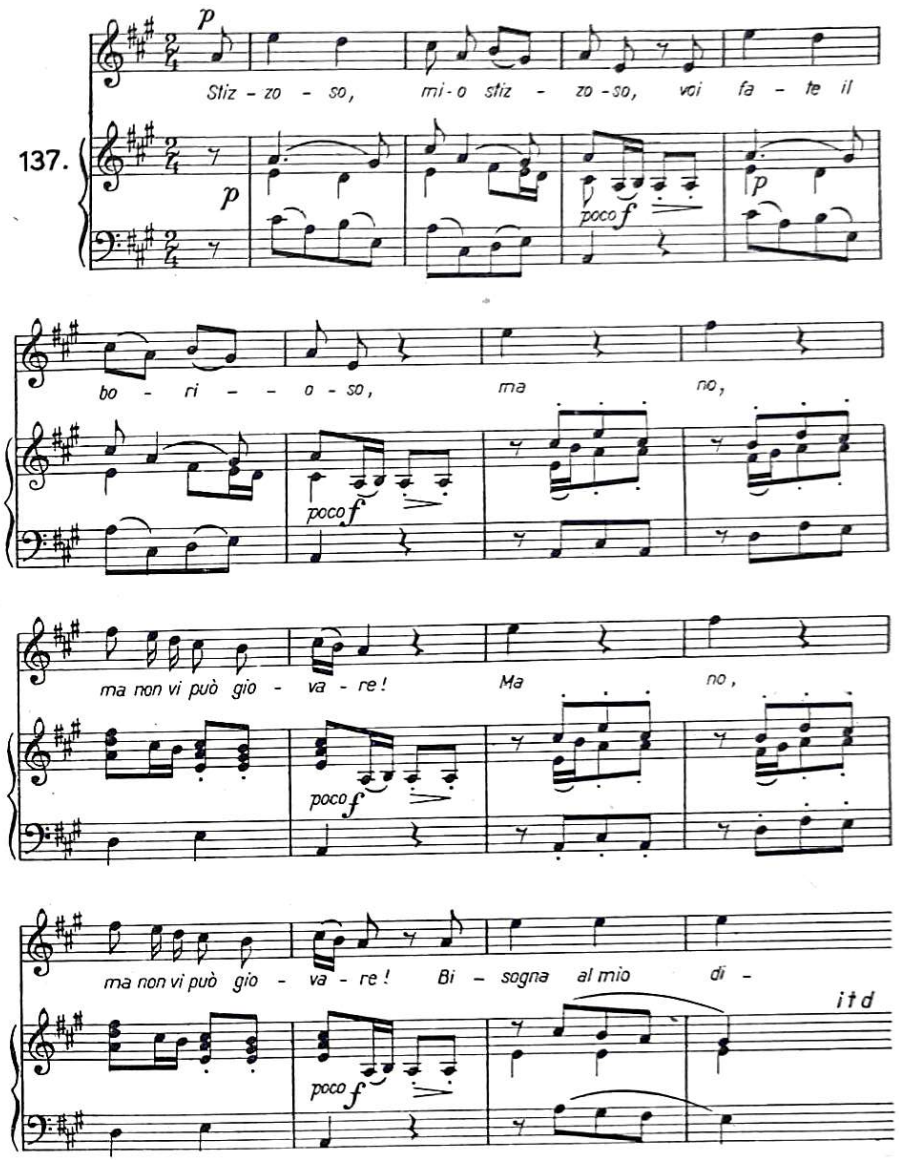
Opera buffa osvojit će Italiju i privući zanimanje njezinih najnadarenijih opernih majstora. Ali svoju punu popularnost doživjet će u sredini stoljeća, kad se i u njoj udomaći književni jezik; lokalna narječja pretvarala su se, naime, što je i razumljivo, u svojevrsne kočnice njenog punog razvoja.

Predstavnici talijanske opere u XVIII stoljeću. Broj kompozitora koji su svojim djelovanjem vezani uz razvoj talijanske opere XVIII st. dosta je velik. Ima među njima i sasvim beznačajnih, ali i takvih koji su ostavili djela visokih kvaliteta. Mnogo su brojniji, svakako, oni koji su se u području ozbiljne opere povodili za općim nezdravim ukusom i ugađali zahtjevima publike.

S obzirom na dva glavna operna žarišta — Napulj i Veneciju — mogu se operni kompozitori toga doba, zbog lakšeg pregleda, svrstati u dvije skupine: veću, napuljsku, i manju, venecijansku.

U prvoj skupini istaknuto mjesto zauzima Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736). Za svog veoma kratkog života on je ostavio velik broj radova, komičnih i ozbiljnih opera, oratorija, triosonata, kantata itd. Uz uspjeli *Stabat Mater* i ozbiljnu operu *Olimpiade*, njegovo je remek-djelo komična opera, zapravo intermedij, *Služavka gospodarica* (*La serva padrona*, 1733), u kojoj se razvija popularna ondašnja tema o služavci koja želi da se uda za svog starog gospodara, što joj na kraju lukavim pothvatima i polazi za rukom. Nevelika opsega, s minimalnim brojem lica (svega dva; treće dolazi na pozornicu ali ne pjeva), ova prava komična opera odaje genijalnu nadarenost Pergolesijevu u crtanju karaktera. Njegova je melodika izvanredno svježa, nova, jednostavna. To je muzika koju građanski stalež, na izmaku baroka, traži i stvara. Da bismo se o tome uvjerili, dovoljno je poslušati, na primjer, ariju Serpine iz I čina:

137.



Pergolesijevo djelo prožeto je uvjerljivošću, živim humorom, istinitim stapanjem tona i riječi. Nema u njemu neukusnosti, koje ćemo susresti u mnogim ondašnjim komičnim operama. *Služavka gospodarica* doista je morala u sredini stoljeća predstavljati pravo otkriće. U tom smislu su i razumljive

riječi kompozitora Grétryja što ih je zapisao u svojim memoarima: »Kad se rodio Pergolesi, upoznali smo istinu.« U Francuskoj će *La serva padrona* imati poseban odjek. Vidjet ćemo kasnije kakav je spor izazvala i do kakvih je rezultata dovelo pročišćavanje pojmova u vezi sa žučljivim raspravama tzv. bufonista i antibufonista.

Ostale su Pergolesijeve značajnije komične opere *Il Maestro di musica, Livietta e Tracollo* i *Lo frate 'nnamorato (Zaljubljeni brat).*

Značajna su i Pergolesijeva instrumentalna djela, uključujući tu i predigre njegovih komičnih opera, u kojima se već naziru obrisi klasične simfonijske tematike, živost pokreta i jasnoća melodijskog oblika.

Pergolesijev suvremenik Leonardo Leo (1694 — 1744) autor je brojnih (oko 60) ozbiljnih i komičnih opera, oratorijske i instrumentalne muzike. Njegovi su najveći uspjesi bili *Demofoonte* i *Olimpiade*. Leonardo Vinci (1690—1730) jedan je od prethodnika svih majstora napuljske komične opere. Njegova opera buffa *Le Zite 'n galera* (1722) odaje, nasuprot loše sastavljenu, neukusnu libretu, prilično svježinu invencije. Rinaldo da Capua (između 1700. i 1710—oko 1780), čija je biografija prilično nejasna, ostavio je u komičnoj operi *La Zingara* (1753) dokaz pažnje prema tekstu i uspjele odlomke. Nicola Logroscino (1698—iza 1765) bio je veoma plodan, ali su mu se svega dva operna djela pronašla u Njemačkoj potkraj prošlog stoljeća: opera seria *Giunio Bruto* i opera buffa *Il Governadore*. Potonja je značajna zbog uspjelog primjera razrađenog finala u strukturi komične opere. Zanimljiv je i način tretiranja orkestra, s mnogo smisla za boju.

Manje su značajni Gaetano Latilla (1711—1788), pa Portugalac Domenico Terradellas (113—1751) i Španjolac David Pérez (1711—1778).

U sredini XVIII st. zbivaju se u strukturi komične opere izvjesne promjene, utoliko što se sve češće u sastav lica unose i ozbiljne uloge, pa opera buffa u takvim slučajevima gubi donekle karakter potpune muzičke komedije.

U razvoju talijanske opere XVIII st. posebno mjesto zauzima Nicolò Jommelli (1714—1774). Rođen u Aversi kod Napulja, proveo je gotovo petnaest godina u Stuttgartu, djelujući na dvoru vojvode würtemberškog. Tu su nastale njegove najvrednije opere, ali kod prikazivanja u Italiji one nisu naišle na pravo razumijevanje. Osuđujući ih, talijanska publika ih je obilježila kao »troppo tedesche« (prevše ponijemčene). I doista, talijansko kazališno općinstvo, neprijateljski raspoloženo prema svakom pokušaju reforme koja bi imala ograničiti slobode pjevačkog virtuoziteta, nije se moglo oduševiti težnjama Jommellija, koji je želio raskinuti okove shematizirane da capo arije, iskoristiti uspjehe novog razvoja orkestralne tehnike za jače podvlačenje dramskog izraza, dobro ispitati vrijednost libreta (znajne su u tom pogledu njegove prepirke s Metastasijem), dati zboru jaču ulogu u opernoj strukturi. Čuveni efekti crescenda mannheimske škole, koje je za boravka u Stuttgartu imao prilike upoznati, pa izvjesne tendencije programnog opisivanja prikazuju njegov operni orkestar u novom svjetlu, kao element mnogo veće samostalnosti. U svojim ozbiljnim operama očitovao je često više dramatske snage u ocrtavanju karaktera nego ijedan kompozitor prije Glucka. U području komične opere nije dao značajnih djela. Od njegove 82 opere sačuvane su 53. Najuspjelije su: *Merope, Artaserse, Ifigenija u Aulidi, Attilio Regolo, Pelope, Olimpiade, Didone abbandonata, Fetonte* i u novije vrijeme pronađena *Griselda*. Jommelli je pisao i crkvenu muziku (oratorije, poznati Requiem, Miserere).

Uz Jommellija jedan je od znatnijih predstavnika ozbiljne opere i tzv. *druge napuljske škole* Tommaso Traetta (1727—1779), koji je također izvjesno vrijeme proveo u inozemstvu, naslijedivši Galuppija na petrogradskom dvoru. Na nj je utjecao Rameau, pod čijim se utjecajem susreću plesne tačke u mnogim operama ovog umjetnika. I Traetta je pridavao veliko značenje orkestru, koji je kod njega katkad jedini tumač dramskih situacija. Glavna su mu djela opere *Ifigenija na Tauridi, Armida, Sofonisba, Antigona*. Antonio Sacchini (1730—1786) očitovao je u svojim operama *Dardanus* i *Oedipe à Colone* (obje su nastale u Parizu) više lirskog nego dramatskog talenta i jak utjecaj Glucka.

U drugoj polovini stoljeća živ razvojni proces odvija se na polju komične opere.

Nicola Piccinni (1728—1800) za svog je dugog života dva puta upoznao slavu, u domovini i izvan nje; prvi put svojom komičnom operom *Cecchina ili dobra kćerka* (1760), a drugi put ulogom koju je odigrao u znamenitom sporu glukista i pičinista u Parizu (gdje je boravio od 1776—1791). U jednom kasnijem odlomku ovog poglavlja prikazat ćemo zgode njegova odnosa prema Glucku. Ovdje moramo istaknuti da Piccinni u svojim brojnim opernim djelima zastupa već novi tip komične opere, u kojoj se čisto komični elementi svode na prilično skromnu mjeru. S Piccinnijem ulazi u operu buffu sentimentalna nota, lirika, često obojena sjetom, kao i izvjesna poučna tendencija. U tom smislu je njegova *Cecchina*, nekada izvanredno popularna, veoma značajan i uspio primjer. Na libreto, koji je sastavio čuveni talijanski komediograf Goldoni po Richardsonovu romanu *Pamela*, Piccinni je napisao muziku koja ga prikazuje kao dobrog psihologa i poznavaoca ženske duše. Ostale poznatije Piccinnijeve opere jesu *La molinarella, Čudnovata seljanka* i dr.

Što dublje zalazimo u stoljeće, opera buffa postaje sve raznovrsnija, prelazeći različite stupnjeve sadržajnosti, od lakrdije, satire pa i parodije na ozbiljnu operu, do sentimentalnog melodrama i primjera za moralno djelovanje i ponašanje.

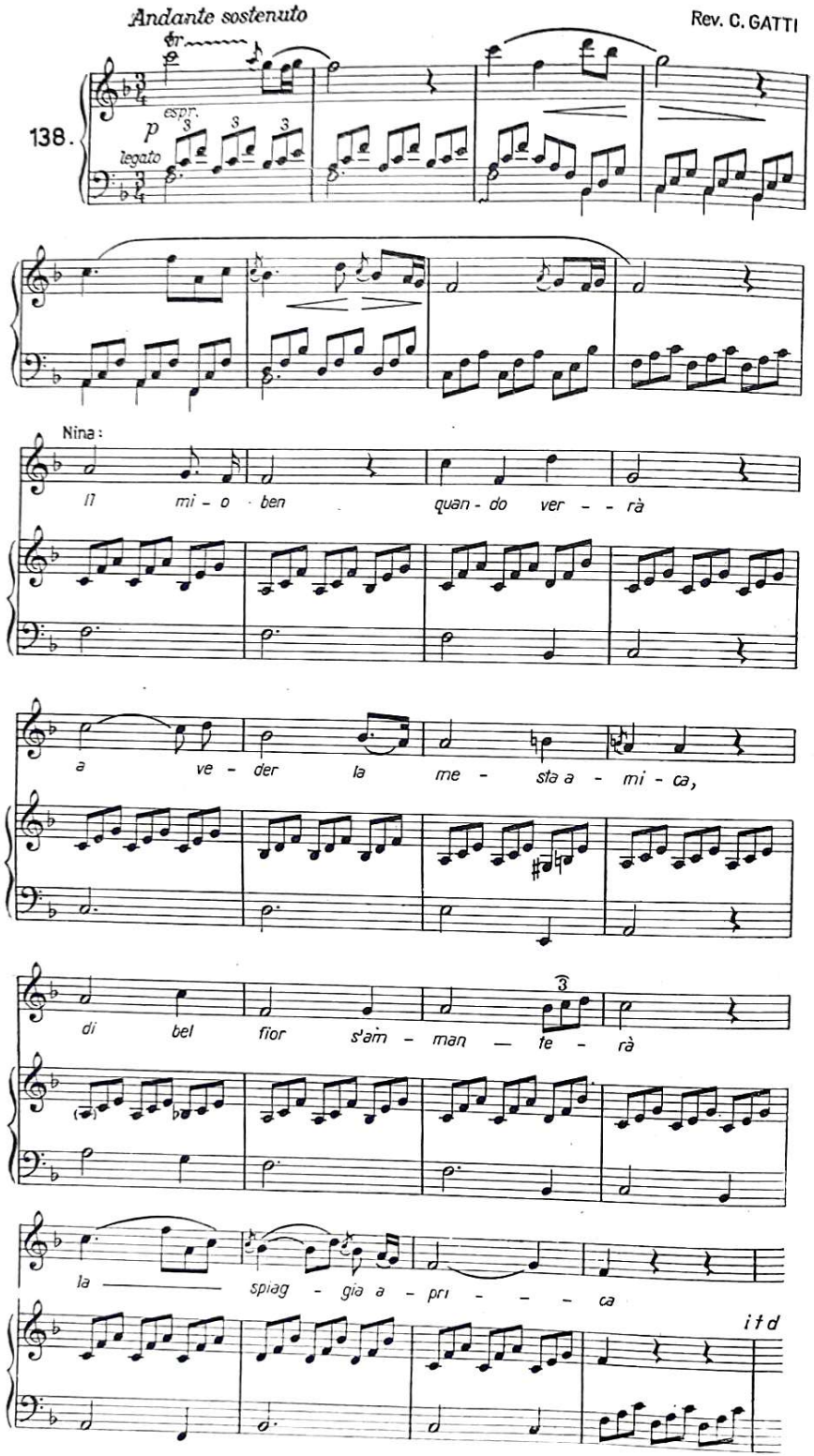
U čitavom tom procesu treba naglasiti i očitu vezu s narodnom umjetnošću i s narodom: ne samo što u mnogoj komičnoj operi odjekuje pokoji napjev, istovetan s kakvom narodnom melodijom ili njoj srodan, već i izvorne operne melodije postaju narodnim dobrom.

Klasični predstavnici talijanske komične opere u drugoj polovini XVIII st. i njezini najnadareniji melodičari svakako su Paisiello i Cimarosa.

Poput Piccinnija, ni plodni Giovanni Paisiello (1740—1816) nije u svojih više od 100 opera dao dokaza da umije muzički ocrtati jake strasti, neobuzdanost karaktera i duboka duševna uzbuđenja. I on je bio dobar crtač malograđanske sentimentalne sredine, u kojoj se prepleću motivi sitnih briga i tegoba. Građanska komedija, koja se u njegovo vrijeme pojavila u Francuskoj, ogleda se i u Paisiellovim libretima. Njegova *Nina ili luda od ljubavi (Nina o la pazza per amore*, 1789), jedna od njegovih najznačajnijih komičnih opera, preradba je nekog suvremenog francuskog libreta. Jedan odlomak iz *Nine* može donekle dočarati svijet nježnosti i ljupkosti u kojemu se kreću lica ovog popularnog djela (v. primjer br. 138).

Poput mnogih talijanskih majstora, i Paisiello je proboravio niz godina na petrogradskom dvoru (1776—1784). Tu je nastao nekad čuveni njegov *Seviljski brijač*, kojega je istoimeno Rossinijevo djelo potisnulo u zaborav. God. 1788. napisao je komičnu operu *Lijepa mlinarica (La bella molinara)*, koja se, uz *Ninu*, smatra njegovim drugim remek-djelom.

Paisiellov suparnik Domenico Cimarosa (1749—1801), koji je također proveo nekoliko godina na petrogradskom dvoru (1787—1791), prikazao je 1792. u Beču komičnu operu *Tajni brak (Il matrimonio segreto)*, svoje najbolje djelo i jedno od najuspjelijih u cjelokupnom razvoju talijanske opere. Već je predigra *Tajnog braka* remek-djelo za sebe, koje živošću, svježinom i poletom odaje da je nastalo u doba razvitka novog simfonijskog stila



u Evropi (ne valja zaboraviti da je Cimarosa, poput Paisiella, i autor instrumentalnih radova, među njima komornih i simfonijskih). Obilje melodijske invencije, skladno stapanje konstruktivnih elemenata komične opere, uspjela karakterizacija scenskih situacija i kontrasta, lakoća koja ne prelazi u površnost — sve to pravi od *Tajnog braka* rijedak primjer predrosinijevske vedre muzičke komedije, koji ni danas nije izgubio svoju vitalnost.

U drugim opernim djelima Cimarose (*Giannina e Bernardone, Ženske lukavosti*) redovito neuspjeli libreti priječe dobrim muzičkim odlomcima da uščuvaju jedinstvo opere kao umjetničke cjeline.

Cimarosa se, nakon povratka iz ruske prijestolnice, istakao kao politički revolucionar, zbog čega je bio bačen i u tamnicu.

Uz Piccinnija, Paisiella i Cimarosu, najznatnije majstore talijanske komične opere vedrog sentimentalnog tipa, neka budu spomenuti još i ovi: Domenico Fischietti (oko 1725—iza 1810), Giuseppe Sarti (1729—1802), autor nekad popularne opere *Giulio Sabino,* Pasquale Anfossi (1727—1797) i Pietro Guglielmi (1728—1804).

U skupini tzv. mletačke škole nema mnogo kompozitora. Najznatniji je svakako plodni Baldassare Galuppi (1706—1785) iz Burana kod Venecije (otuda njegov pridjevak »Il Buranello«), još jedan talijanski operni kompozitor koji se odazvao pozivu Katarine II i ostao izvjesno vrijeme u Petrogradu (1765—1768). Galuppi je komponirao sve komične librete Goldonijeve i gotovo sve ozbiljnije Metastasijeve, ostavivši 112 opera. Bio je i sjajan čembalist te je redovito u svojim djelima očitovao mnogo sređenog ukusa i invencije. Njegova je muzika puna žive ritmike, građena često na osnovi venecijanske pučke melodike; finali u njegovim operama od posebnog su efekta; poput Jommellija, i on je, s uspjehom, nastojao učiniti orkestar moćnim sredstvom dramskog izraza. Recitativu accompagnatu obraća posebnu pažnju. Njegovo je najbolje kazališno djelo opera buffa *Seoski filozof (Il filosofo di campagna)* na Goldonijev tekst.

Od drugih venecijanskih kompozitora iz tog područja navedimo Ferdinanda G. Bertonija (1725—1813) i G. B. Pescettija (oko 1704—1766).

Francuska opera u XVIII stoljeću. Rameau. U razvoju francuske opere ovog vremena susrećemo sliku donekle srodnu onoj koju smo upoznali izlažući razvoj opere u Italiji. S jedne strane, ozbiljna feudalna opera, mitološkog i legendarnog sadržaja, s glavnim predstavnikom Rameauom, proživljuje, djelomično još za života ovog umjetnika, tešku krizu, uvjetovanu društveno-ekonomskim i političkim stanjem u zemlji, koja će je dovesti do potpune propasti. S druge strane, to isto stanje, u postepenom i postojanom pripremanju pobjede građanskog staleža nad feudalizmom, privodi u život francusku komičnu operu (*opéra comique*, kako je Francuzi zovu), koja se snažno suprotstavlja ozbiljnoj operi, zabacuje mitološku tematiku, daje prednost zbivanjima iz svakodnevnog života te i sama proživljuje razvitak koji je u toku vremena obogaćuje novim i drukčijim elementima. Ali moramo odmah naglasiti da se razvoj Rameauove opere i komične opere ne odvija usporedo. Rameau djeluje u prvoj polovini stoljeća, dok cvat komične opere pada u drugu polovinu.

Jean-Philippe Rameau, jedan od najznačajnijih francuskih kompozitora XVIII st., ide u red onih prilično rijetkih muzičara u kojima su se udruživali razvijen kompozitorski talent i teoretska pronicavost. Taj majstor na čembalu i orguljama, kompozitor klavirskih minijatura i opera, autor epohalnih djela iz područja harmonije privlači i osobinama svoga karaktera, žučljivog, zajedljivog i odrešitog do grubosti.

Rođen u Dijonu 1683. dobio je prvu pouku u muzici od svog oca orguljaša te je već u četrnaestoj godini improvizirao fuge na klaviru. Oko 1701. otišao je u Italiju, ali se tamo nije dulje zadržao. Zauzimao je kasnije mjesto orguljaša po raznim gradovima Francuske, a po svoj je prilici neko vrijeme bio i guslač u nekoj putujućoj kazališnoj družini. Od 1702—1706. bio je orguljaš u gradu Clermont-Ferrandu, a 1706. nalazimo ga u Parizu, također kao orguljaša. Te godine izlazi i prvi svezak njegovih kompozicija za clavecin. Do 1723, kad drugi put dolazi u Pariz, gdje ostaje definitivno, Rameau je boravio u Dijonu (1709—1713), Lyonu (1713—1717) i ponovo u Clermontu (1717—1723). No do 1723. već je u njemu sazrelo, poprimilo svoj vanjski oblik i ugledalo svijet krupno znanstveno djelo, temelj svih njegovih reformi u području harmonije, velika rasprava *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722). Nekoliko godina kasnije postao je Rameau učiteljem muzike u domu bogataša i kraljeva zakupnika poreza A. J. Le Riche de la Pouplinièrea, velikog ljubitelja muzike i mecene, koji je posjedovao kućno kazalište i orkestar čiji su nastupi u višim krugovima Pariza bili neobično cijenjeni. U službi Pouplinièrea Rameau prelazi na novo područje stvaranja — operno. U pedesetoj godini (1733) piše operu *Hipolit i Aricija*, na loše sastavljen libreto prema Racineovoj *Fedri*.[78] Uspjeh je, i pored nedostataka i primjedaba kritike, bio znatan, i Rameau je i dalje nastavio pisati opere, od kojih su najpopularnije, a i najvrednije, bile: *Les Indes galantes* (opera balet, 1735), *Kastor i Poluks* (1737), *Dardanus* (1739), *Kneginja od Navarre* (1745), *Hram slave* (1745), *Pygmalion* (1748) i *Zoroastre* (1749).

Među ostala njegova muzička djela idu brojne kantate, moteti i kompozicije za clavecin. Čitava života Rameau nije zapuštao proučavanje muzičke teorije i harmonije (*Génération harmonique*, 1737. i dr.).

Umro je u Parizu 1764.

Rameau je bio tipični racionalist XVIII st. Muziku je gledao kroz svjetlo nauke i razuma. »Muzika je nauka koja se mora temeljiti na pouzdanim zakonima«, stoji na početku njegova velikog traktata o harmoniji. Rameau prilazi razumom tumačenju i saznavanju svih svojstava muzike, kako akustičkih odnosa među tonovima tako i ekspresivnosti melodija i zvukovnih sklopova koji ih podržavaju. Kao Francuz i dijete svoga vremena, on hoće da muzika postane tumačem izvanmuzičkih elemenata. Takvu je zamišlja i piše, pa je i sasvim razumljivo da se služi riječju, bilo u obliku teksta (opere, kantate) ili naslova (djela za clavecin). »Muzika koja ništa ne ocrtava samo je šum«, govorio je d'Alambert. A to je bilo i Rameauovo načelo.

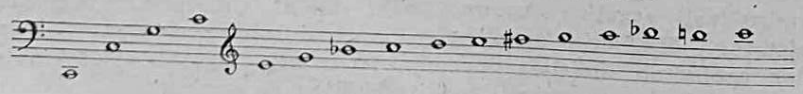
Filozof i muzičar, Rameau je zarana stao proučavati zakonitosti muzičkog govora i svoju je pažnju zaustavio osobito na akordu kao najvažnijem rezultatu vertikalnih zvukovnih odnosa. Nastojanja jednog Zarlina, iako su mnogo svjetla unijela u strukturu akorda, nisu do kraja protumačila osobine njegova sastava, pa se Rameau svojim epohalnim otkrićima na tom području pojavio gotovo kao historijska nužda, baš onda kad je harmoniju trebalo postaviti na čvrste znanstvene temelje.

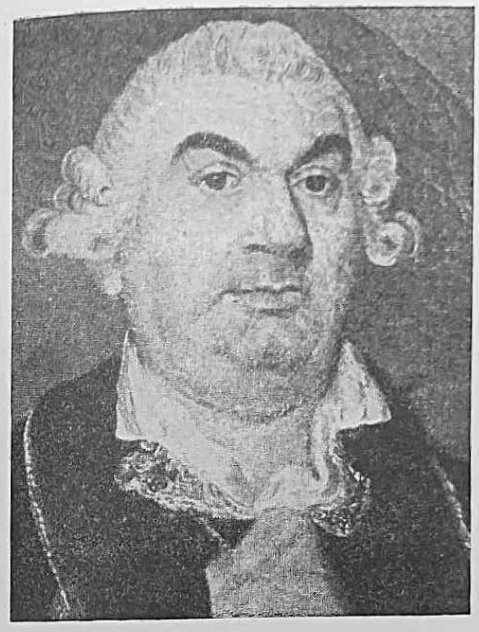
Pozivajući se na prirodnost i prirodu kao izvore svega lijepog i plemenitog u čovjeku, Rameau proglašuje prvenstvo i prevlast harmonije nad melodijom. »Harmonija nas vodi, a ne melodija«, kaže on. Harmonija je prirodnim putem dana već u sastavnim, alikvotnim elementima jednog jedinog tona, iz kojih se stvara trozvuk, savršenstvo cjelovitosti i punoće.[79] No

[78] Iste godine, još prije *Hipolita i Aricije*, nastala je Rameauova opera *Samson* na Voltaireov tekst, ali nije bila izvedena.

[79] Alikvotni (ili harmonijski) tonovi javljaju se kao stalni pratioci titraja zvukovnog izvora. Duboki C izaziva nastajanje čitavog niza tonova, jedva zamjetljivih:

139.





Niccolò Jomelli

Nicola Piccinni

Giovanni Paisiello

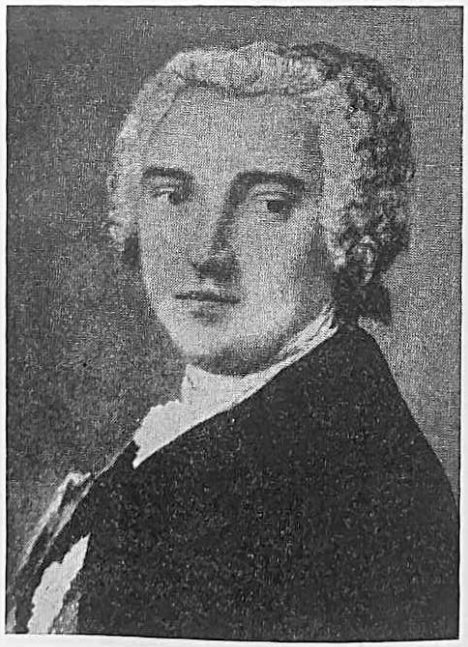
Domenico Cimarosa

TABLA 10

Jean Philippe Rameau

André Danican Philidor

André Ernest Modeste Grétry



Johann Adolf Hasse

Rameau ide dalje i dolazi do neobično važnih zaključaka. Sastavni dijelovi trozvuka *c-e-g* mogu mijenjati svoj redoslijed, u basu se može naći čas temeljni ton, čas terca ili kvinta, no time se neće promijeniti suština trozvuka, već samo njegov vanjski izgled. Nisu to, dakle, tri razna trozvuka, kako se do njegova vremena netačno držalo, već su to samo *obrati* (renversements) jednog te istog trozvuka. Obrtanje trozvuka i uopće suzvuka ključ je kojim je Rameau unio red i jasnoću u brojne harmonijske pojave i objasnio njihovu raznolikost i raznovrsnost. No on ne smatra sve vidove trozvuka potpuno ravnopravnima. Ima među njima jedan koji jedini tačno određuje smisao harmonije, a to je onaj u kojemu su tonovi poredani po tercama.

Rameau opširno raspravlja o disonancama, njihovu nastajanju i primjeni. On pridaje osobito značenje trozvucima na prvom, četvrtom i petom stupnju ljestvice (to su tonika, subdominanta i dominanta): »Ta su tri suzvuka bitni sadržaj svakog muzičkog kretanja.«

Naposljetku, Rameau prelazi postepeno na područje svoje estetike, svog tipično racionalističkog realizma, izrasla iz nauke o afektima, tako omiljele u XVIII st. Akordi nisu samo poprišta akustičkih procesa već i nosioci izražajnih vrednota. Oni su u mogućnosti da izraze duševna stanja, pasiju, oni odgovaraju asocijacijama ideja. »Ima akorda tužnih, čeznutljivih, nježnih, ugodnih, veselih i iznenađujućih.« U pjesmama veselja zagovara Rameau upotrebu konsonantnih suzvuka. Disonance neka se pretežno upotrebljavaju za crtanje tuge, boli i očaja. »Očaj i sve strasti koje vode k bjesnilu traže svakovrsne disonance, i to nepripravljene«, savjetuje taj racionalist, u kojemu razum prevladava nad nagonom. On čak i tonalitetima pridaje posebno djelovanje pa preporučuje, među ostalim, da se za izražavanje veličanstvenosti i veličine biraju tonaliteti D-dura, A-dura ili E-dura!

Jedan pogled na Rameauove opere kao cjelinu pokazuje da je Rameau kao operni kompozitor nastavio koračati Lullyjevim putovima. Ali to ipak nije više Lullyjeva opera, već i stoga što se u međuvremenu u njedrima baroka počelo razvijati njegovo proturječje — prpošna, galantna umjetnost rokokoa, koja je na mjesto vanjske monumentalnosti i širokih poteza postavljala cizeliranu izradbu pojedinosti. A muzički rokoko iživljuje se baš u mnogim Rameauovim vokalnim i instrumentalnim odlomcima. Rameau obrađuje različite podvrste dvorske opere: lirsku tragediju, herojsku pastoralu, operu-balet; no u svima vlada konvencionalna libretistika Lullyjevih vremena s mitološkom tematikom, a ponekad i s iskorišćivanjem egzotičnih motiva, ali i s onim karakterističnim nedostatkom vjerodostojnosti koje smo već spomenuli, a koje se prvenstveno očitovalo u nepažnji prema dočaravanju lokalnog kolorita. I u načinu govora i rezoniranju, i u kostimima, to su u suštini dvorjanici Ljudevita XV.

Uz to Rameau nije vodio mnogo računa o libretima koje su mu nudili, ne opažajući da su to često samo blijede kopije Lullyjeva libretista Quinaulta. On je zbog svoje poslovične škrtosti prihvaćao librete onih autora koji su tražili manji honorar!

No Rameauova opera ne pozna drugi nedostatak ondašnje talijanske (što u mnogo čemu znači evropske) opere: u njoj nema vokalnog virtuoziteta, odnosno, ako se katkad i susretnu vokalizacije, one su umjerene i povezane sa smislom teksta. Rameau je ostao na putu na kojem je Lully izgradio francuski operni jezik na temelju muzičke deklamacije, ali je Lullyjeva nastojanja produbio. Recitativu je dao zanimljiviji pokret, približujući ga modulacijama

govora (i Rameau je izražavao staru istinu Firentinaca: »Treba da pjev oponaša riječ, kao kad bi čovjek govorio umjesto da pjeva«). Harmoniju je, zahvaljujući svojim dugotrajnim i plodonosnim proučavanjima akordike, obogatio i učinio izvorom jakih dramatskih emocija. Rameauove arije teško se dadu melodički odvojiti od recitativa iz kojega prirodno, neusiljeno, gotovo neopazice izlaze, nastojeći da ne rasparčavaju i ne kidaju organsku povezanost dramske radnje. Rameau daje zborovima važne i značajne uloge.

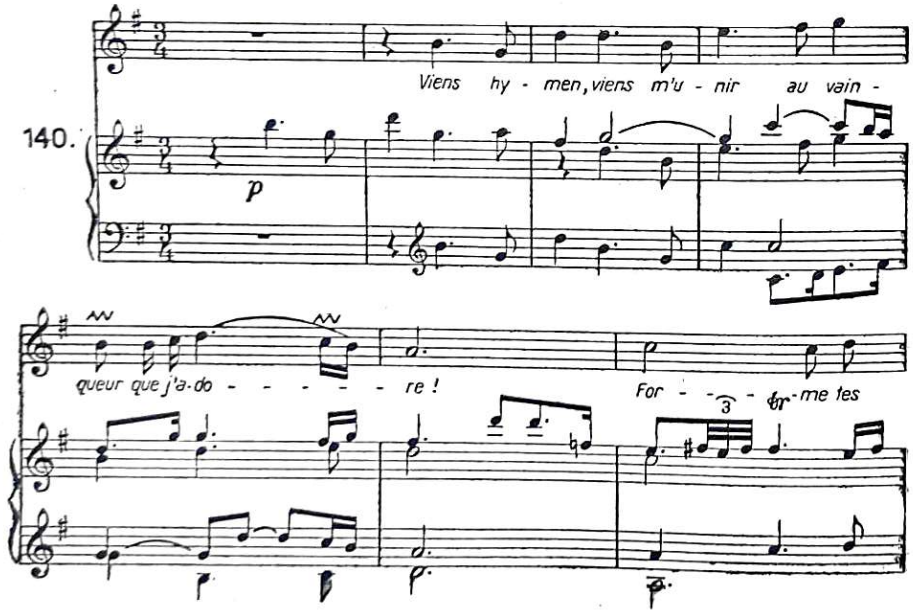
Nasuprot Lullyjevu orkestru, Rameauov je mnogo dotjeraniji, profinjeniji, mjestimice prozračniji i mnogo bogatije iskorišten. To se očituje prvenstveno u brojnim instrumentalnim odlomcima, koji se u Rameauovim operama često susreću (uvertire programnog karaktera, interludiji, postludiji, plesovi). Balet, kao sastavni dio opere, zadržao je i Rameau u obilnoj mjeri, pa se baš u njegovim baletnim tačkama ispoljuju sve njegove vrline. Brojni menueti, rigaudoni, passepiedi, bourrées, gavote i drugi plesovi, živahni, izraziti, oštre i raznovrsne ritmike, puni elegancije i ukusa, svrstavaju Rameaua u najveće majstore plesne muzike XVIII st.

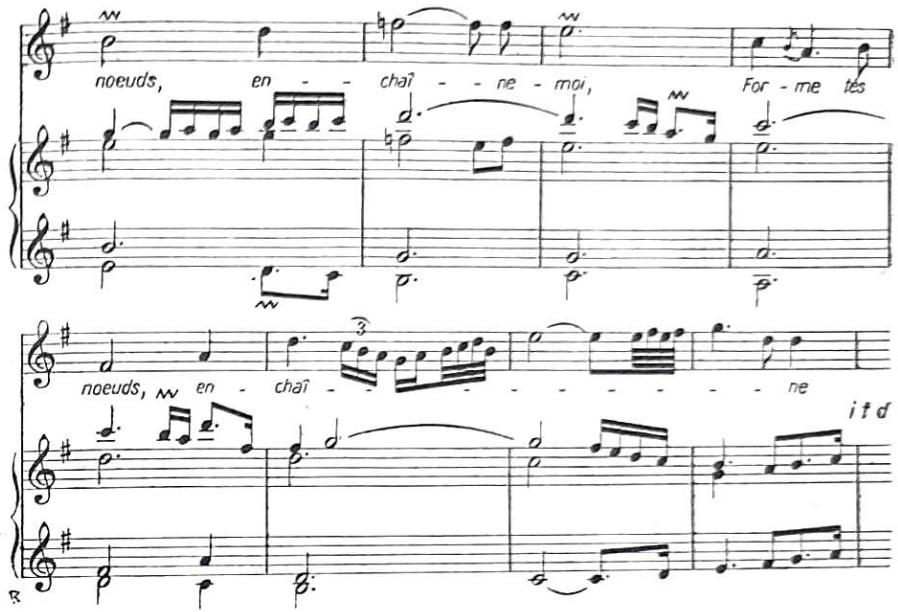
Koliko instrumentalni odlomci u operama, toliko i pojedine njihove vokalno-instrumentalne scene, kao i brojne Rameauove klavirske kompozicije, prikazuju ovog umjetnika kao značajnog predstavnika slikovitosti, živopisnosti u muzici, pri čemu se on uspješno služi baš orkestralnom koloristikom (spominjemo samo prizore oluje i potresa u operi-baletu *Les Indes galantes*).

Rameau i nadalje shvaća operu i kao spektakl, kao djelo koje nije pisano samo za uho već i za oko (otuda u njegovoj operi koreografski umeci i divertissementi); ali i onda kad treba da muzika postane tumačem strasti i zanosa, Rameau, poput pravog racionalista, ostaje suzdržan, umjeren, uravnotežen, uvijek pazeći da formalni okvir bude što savršeniji i dotjeraniji.

Za ilustraciju Rameauove operne umjetnosti donosimo dva primjera. U prvom (iz *Indes galantes*) arija Peruanke pripada filigranskoj tematici rokokoa u prepletanju vokalne dionice i koncertantnih flautinih tonova:

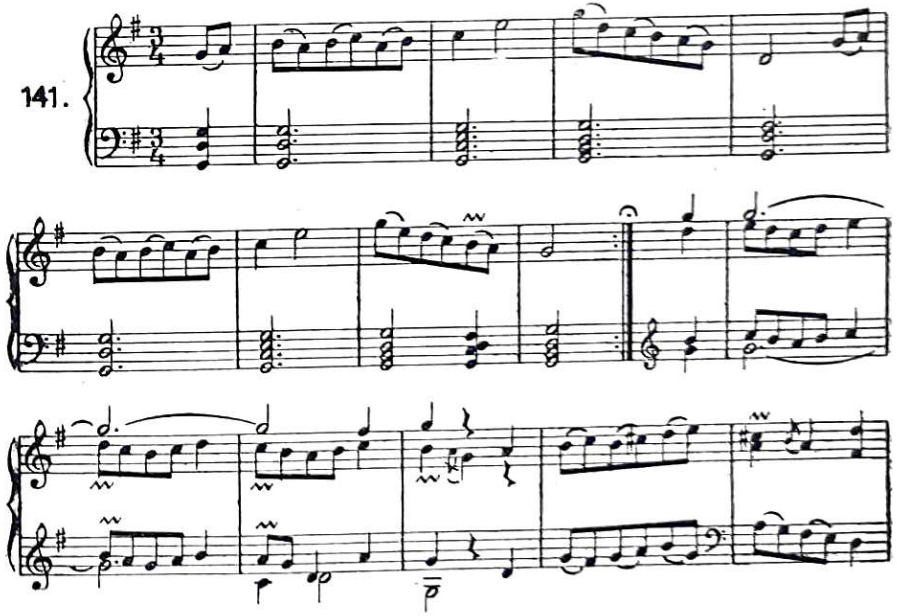
140.

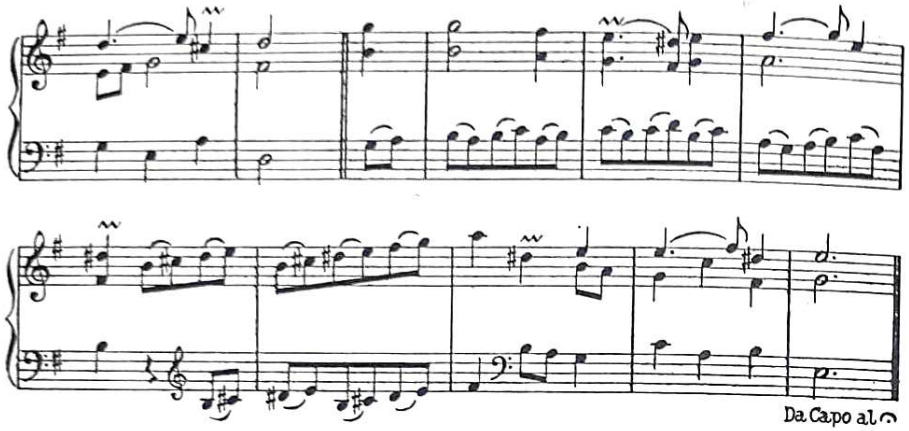




»Musette en Rondeau« iz istog djela neka posluži kao primjer za obilje baletnih tačaka, bez kojih nema ni jedne Rameauove opere:

141.





Rameauovom smrću zatvara se čitavo jedno razdoblje u povijesti francuske opere. Nova vremena, nove ideje i težnje, važan korak dalje u preobrazbi društvenog ustrojstva uvjetuju i pojavu novih oblika u muzičkom kazalištu, u kojima će biti više jednostavnosti i vjerodostojnosti; narodno podrijetlo novog kazališta tražit će i više dodira sa stvarnošću i svakidašnjim životom.

Razvoj francuske komične opere. Razvoj ove značajne kazališne vrste u Francuskoj usko je povezan s razvitkom narodnog kazališta, sa žestokom kritikom dvorske ozbiljne opere, s postepenim rađanjem jedne nove operne estetike koju izgrađuju napredni književnici i umjetnici ondašnje Francuske.

U sredini XVIII stoljeća razvija se komična opera kao samostalan umjetnički rod. Ali njegovi izvori rađaju se pola stoljeća ranije, u redovima širokih slojeva na pozornicama pariških vašarskih kazališta.

Još potkraj XVII stoljeća popularna su vašarska kazališta Pariza, na sajmištima St. Laurent i St. Germain, priređivala predstave s raznovrsnim tačkama, nastupima akrobata, lutaka, dresiranih životinja. Kasnije su se izvodile i lakrdije, pa komedije skromnijeg opsega; postepeno rasle su ne samo njihove dimenzije već u sadržaj tih vedrih dramskih radnja ulazi i satirički žalac, uperen na nezdrave društvene pojave, što svjedoči o sve jačem porastu snaga trećeg staleža.

U mnogim od tih kazališnih komada bilo je muzičkih tačaka. Ponajviše su se pjevale popularne gradske pjesme, tzv. *vaudevilles* (od »voix de ville«, tj. glasovi grada).[80]

Službena, povlaštena pariška kazališta (»Comédie française« i opera) prijekim su okom gledala kako raste popularnost vašarskih kazališta. U njihovoj mladoj i svježoj snazi naslućivali su neprijateljske sile kojima treba stati na put i oteščati im djelovanje. Pojavile su se tada zabrane nastupanja glumcima vašarskih kazališta, njihovo se glumačko osoblje ponekad moralo suziti na najmanju mjeru. Često su se zabranjivale i izvedbe pjevanih tačaka. Glumci i kazališni ravnatelji borili su se protiv takvih odredaba lukavstvom. Kad su im zabranili dijaloge, na pozornici bi se pojavio samo jedan glumac; drugi bi iza kulisa neviđen govorio dok bi prvi šutio, tako da bi se dijalog prividno pretvarao u monolog; ili bi pak oba glumca izašla na pozornicu, pa bi jedan govorio glasno, a drugi bi šaptao ili izvlačio iz

[80] Izraz *vaudeville* značio je kasnije i igrokaz s pjevanjem.

džepova smotke papira na kojima je velikim slovima bila ispisana njegova uloga i držao ih raširene prema publici. Napokon su vlasti 1714. bile prisiljene dopustiti slobodno prikazivanje veselih komada s muzikom vlasniku kazališta na sajmištu St. Laurent.

U razvitku vašarskih pariških kazališta važnu je ulogu odigrao poznati francuski književnik René Lesage, pisac popularnih romana *Gil Blas* i *Hromi đavo*, u kojima je podvrgao duhovitoj i oštroj kritici prilike ondašnjeg života u Parizu. Pišući za vašarska kazališta, Lesage je kazališne predstave podigao na mnogo viši stupanj, unijevši u njih elemente literarne obradbe. U svojim djelima za takva kazališta zadržao je tipizirana lica (Pierrot, Colombine, Scaramouche, tip advokata, abbéa itd.), koja su se, kao i u Italiji, ustalila u narodnom teatru, te je iskorišćivao najrazličitije prilike za satiričke napadaje na razne nedruštvene i neumjetničke pojave, među ostalim i na ozbiljnu operu i njene konvencionalnosti. U Lesageovim radovima muzici pripada sve znatnija uloga. S njim su surađivali razni kompozitori, među njima Jean-Claude Gilliers (1667—1737). U muzičkim tačkama vašarskih predstava uzimali su se, zbog parodiranja, često odlomci iz poznatih ozbiljnih opera (više puta iz Lullyjevih) s novim tekstom.

Nakon Lesagea istakao se na području vašarske komedije Charles Simon Favart, glumac i književnik; on je tu vrstu dalje usavršio, osobito u pogledu muzike: u njegovim je djelima bilo već i dueta i terceta, opsežnih koreografskih nastupa, uvertira. On nadalje zadržava tipove pučkog kazališta i prožima svoje radove jasnom i plodnom tendencijom u smislu jetke socijalne satire.

Dalji razvitak vašarske komedije do prave komične opere povezan je uz znamenitu umjetničku prepirku bufonista i antibufonista (*Querelle des Bouffons*), koja se u Parizu razmahala u povodu Pergolesijeve komične opere *La serva padrona*, koju je Bambinijeva talijanska kazališna družina izvela 1752. uz izvjestan broj drugih komičnih opera talijanskih autora.

U vezi s tim valja primijetiti da je izvedba te opere bila više povod nego uzrok prepirke. U stvari je Pariz bio sazreo za reviziju operne estetike i značenja muzičkog kazališta. Pokreti koji su se, na bazi jačanja građanskog staleža, javljali i u drugim zemljama Evrope, tražeći da se konvencionalnost ozbiljne opere i nesuvremenost njezine tematike napusti u korist aktuelnije, stvarnije sadržajnosti, našli su u Parizu središte u kojemu će doći do temeljite izmjene misli, više puta u zajedljivu, žučljivu i temperamentnu obliku, uz bogatu primjesu tipično francuske duhovitosti. Opera buffa u Italiji, opéra comique u Francuskoj, Singspiel u Njemačkoj, ballad-opera u Engleskoj, tonadilla u Španjolskoj odbljesci su istog naziranja na ulogu muzičkog kazališta, primjeri rješavanja istih problema koji su uzbuđivali predrevolucionarni Pariz.

Kad se pojavila *Služavka gospodarica* (koja je u Parizu već bila izvedena 1746. ali nije izazvala jačeg odjeka), enciklopedisti i njihovi pristaše, ugledali su u tom svježem djelu sjajan primjer onog vraćanja k prirodnosti i jednostavnosti koje su toliko zagovarali. Atmosfera je već bila prilično ispunjena napetošću, jer je te iste godine, 1752, nadareni književnik i kritičar Melchior Grimm javno napao Destouchesovu operu *Omphale* i dvorsku operu uopće, s njenom neprirodnom mitološkom i alegorijskom tematikom. No nakon pojave Pergolesijeva remek-djela borba se razmahala velikom žestinom, pogotovu kad su protivnici bufonista prebacili raspravljanje i na političko-nacionalno tlo, tvrdeći da onaj koji pretjerano uzdiže i veliča talijansku operu buffu, na štetu francuske opere, u stvari počinja izdaju domovinskih osjećaja. »Čitav se Pariz« — piše Rousseau — »podijelio u dva tabora. Jedan od njih, moćniji i brojniji, predstavljahu velikaši, bogataši i žene; oni su branili francusku muziku; drugi tabor, življi, ponosniji, zaneseniji, sastav-

ljali su pravi poznavaoci muzike i inteligencija.« Jedan za drugim nicali su pamfleti i odgovori na njih. Rousseauovo veoma značajno *Pismo o francuskoj muzici* (1753) izazvalo je više od šezdeset odgovora!

God. 1754. talijanska je kazališna družina kraljevskom odredbom bila protjerana iz Pariza, ali s tim nije prestala prepirka; ona je, doduše, jenjala, ali se održavala na životu povremenim publikacijama knjiga i brošura u kojima se obrađivala srodna problematika. Može se, štaviše, reći da je ta čuvena svađa neprekidno živjela više ili manje pritajenim životom, sve dok je Gluckov boravak u Parizu nije uzvitlao, u ponešto drukčijem obliku, s još većom žestinom nego u doba izvedaba *Služavke gospodarice*.

Među naprednim duhovima koji su sudjelovali u rasprama bufonista i antibufonista osobitu pažnju privlače Diderot i Rousseau.

Ideje filozofa i književnika, enciklopedista Denisa Diderota (1713—1784) u vezi s kazalištem (napose muzičkim) odaju širok horizont pogleda i razumijevanja. On je umjetnosti pridavao veliko značenje u pogledu ideološkog i etičkog izgrađivanja. U kazalištu treba, po njegovu mnijenju, rješavati važne probleme morala i društvenih odnosa na osnovi umjetničkog realizma. Zanimljivo je s kakvom je jasnoćom precizirao dužnosti umjetnika u muzičko-scenskom djelu: »Ni pjesnici, ni kompozitori, ni scenografi nemaju još ispravne pojmove o kazalištu. Svi sastavni elementi predstave (poezija, muzika, ples) moraju surađivati u dopunjavanju i pojačavanju drame; velik umjetnik, velik pjesnik, koji će biti i velik muzičar, mora ostvariti jedinstvo ovog umjetničkog oblika, koje mora proistjecati iz suradnje više raznih umjetnosti, upravljenih istom cilju«. Te su riječi ne samo neposredni prethodnici Gluckovih i Calzabigijevih smjernica već se u njima nagovještava i Wagnerova reforma.

Jean Jacques Rousseau

Jean Jacques Rousseau (1712—1778), veliki sociolog i pedagog, bavio se muzikom još od svojih mlađih dana, kad je pronašao novi sustav notacije. Pristajući otvoreno uz napredne političke i socijalne ideje enciklopedista, surađivao je u izdavanju Enciklopedije, sastavljajući za nju muzičke članke. Njegov *Dictionnaire de musique* (*Muzički leksikon*, 1767) veoma je značajno djelo za upoznavanje estetsko-muzičkih nazora njegova vremena.[81]

Rousseau je oštro kritizirao stanje ondašnje ozbiljne opere, glumu i način pjevanja. Osvrćući se na balet u francuskoj operi u kojoj se, po Grimmovim riječima, »sva sreća ili nesreća glavnih junaka sastoji u tome da gledaju ples oko sebe«, Rousseau kaže: »Način na koji se balet uvodi jednostavan je: ako je knez veseo, sudjeluje se u njegovu veselju i pleše se; ako je žalostan, treba ga razveseliti plesom. Ali ima i drugih povoda plesu; najozbiljnija se djela u životu vrše plešući. Svećenici plešu, vojnici plešu, bogovi plešu, vragovi plešu; pleše se čak i kod pogreba. Svatko pleše zbog svačega.« No Rousseau je bio i pomalo čudna narav; nagao i strastven, lako je upadao u krajnosti i protu-

[81] Da je osjećao programnost muzike, ali ne na temelju oponašanja akustičkih fenomena koje muzičku umjetnost svodi na prilično bezizrazito tonsko »fotografiranje« — očituju i ovi njegovi reci: »Muzika sve ocrtava, čak i nevidljive predmete. Gotovo nepojmljivom moći ona kao da prenosi oko u uho. Zvuk može proizvesti dojam tišine, tišina dojam zvuka; muzička će umjetnost uzburkati more, opisati plamen požara; iz nje će potoci poteći, kiša se izliti i bujice poplaviti; umjetnik će ocrtati strahote pustinje, stišat će oluje, smirit će i razvedriti zrak, a iz orkestra će prostrujiti svježina. Ali muzika neće sve to prikazati izravnim putem, već će izazvati u duši ista uzbuđenja koja proživljujemo gledanjem.«

rječja. Pošto je u svom spomenutom *Pismu o francuskoj muzici* oduševljeno zagovarao i branio prirodnu ljepotu talijanske opere buffe, on se oborio na francusku opernu muziku, kojoj je čak porekao mogućnost opstojanja, tvrdeći da je francuski jezik nepodesan za komponiranje. On je u tom spisu, doduše, dao obrise francuskog opernog recitativa daleke budućnosti, navodeći da će se taj recitativ morati »kretati u veoma malim intervalima, ne dižući niti spuštajući previše glasa i ne zadržavajući dugo tonove; u njemu neće biti vike, a napose ničega što je nalik na pjevanje; bit će u njemu malo nejednakosti u trajanju notnih vrijednosti«. Tim je riječima Rousseau genijalnom intuicijom osvijetlio, 150 godina unaprijed, vokalnu umjetnost jednog Debussyja. Međutim, iako je dao porazan sud o mogućnostima stvaranja i izražavanja na polju francuske opere, Rousseau je ipak htio okušati svoje sile i kao kompozitor, pa je svojim *Seoskim vračem* (*Le devin du village*, 1752), pastoralnom jednočinkom, demantirao svoje loše mišljenje o odnosu francuskog jezika i tonova i postigao velik uspjeh. To neveliko djelo, kojeg će sadržaj poslužiti Mozartu za njegov Singspiel *Bastien i Bastiena* (1768), kao i jednoj od ranih ruskih opera (*Mlinar kao čarobnjak, varalica i ženidbeni posrednik* Sokolovskog i Fomina, 1779, i muzički je ponešto skromno. Rousseau nije potpuno vladao kompozitorskom tehnikom, ali je, po uzoru na talijansku operu buffu, umio sastaviti dopadljive, lake melodije narodnog prizvuka. *Seoski vrač* pribavio je Rousseauu golemu popularnost, veću negoli su to uzmogla sva njegova djela (kako je sam često priznavao). Izvodili su ga još potkraj XIX st. Nakon *Seoskog vrača* pokušao je Rousseau u *Pygmalionu* dati primjer nove scenske vrste s elementima deklamacije, pantomime i instrumentalne muzike.

Glavni predstavnici francuske komične opere. Vratimo se ponovo k francuskoj komičnoj operi, koju smo ostavili u trenutku kad se razmahala prepirka bufonista i njihovih protivnika. Ta prepirka nije ostala bez posljedica po dalji razvoj komične opere u Francuskoj. Pročišćavanje pojmova i izmjena misli, uz upoznavanje izvjesnog broja talijanskih komičnih opera, znatno su utjecali na formiranje nove operne estetike. Uz to, francuska komična opera napušta vašarske daske i ulazi 1762. u pariško kazalište Talijanska komedija (koje se od 1790. naziva Kazalište komične opere). Nekada vašarska lakrdija s muzičkim tačkama, novi kazališni rod pretvara se u operu s dijalozima, pri čemu dijalozi, govorene tačke (po njima se francuska komična opera razlikuje od skroz komponirane talijanske opere buffe), predstavljaju nit koja je i dalje povezuje s negdašnjim predstavama vašarskog kazališta.[82]

U zrelom razdoblju razvijanja francuske komične opere nju predstavljaju imena: Duni, Philidor, Monsigny, Grétry.

Egidio Romualdo Duni (1709—1775), Talijan podrijetlom, posvetio je u Parizu svoju djelatnost području komične opere, postavši jednim od prvih njenih predstavnika. Uz bogatiju muzičku karakterizaciju glavnih likova Duni je u komičnu operu unio i odbljesak prostodušnog humora svoje južnjačke naravi. Dunijeva je najuspjelija komična opera *Dva lovca i mljekarica*.

François André Danican Philidor (1726—1795) potječe iz porodice u kojoj se nekoliko generacija odlikovalo muzikalnošću. Pošto je u mladosti napustio muziku i posvetio se šahu, stekavši ubrzo glas jednog od najčuvenijih šahista i šahovskih teoretičara, stao se u 33. godini ponovo intenzivno baviti muzikom, pišući komične opere, koje su dugo vremena uživale veliku popularnost. Philidor obrađuje i muzičku lakrdiju i lirsku komediju, razvijajući u svojim operama tematiku iz života malih ljudi grada i sela. On teži k realizmu, koji katkada očituje i naturalističke crte; njegov orkestar ima kolorita, a melodije su mu dopadljive. Najuspjelije su mu komične opere *Papučar Blaž* (1759), *Kovač* (1761), *Vrtlar i njegov gospodar* (1761), *Čarobnjak* (1764) i *Tom Jones* (1765), u kojemu nalazimo možda prvi primjer polifonog a cappella kvarteta u operi.

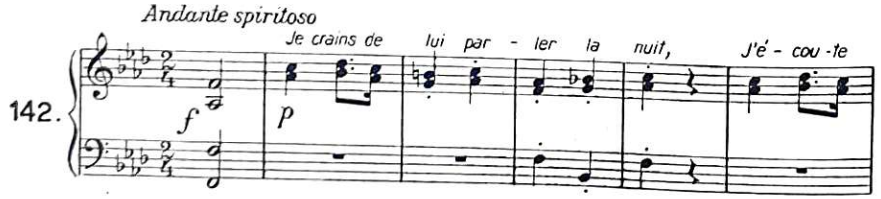
[82] Govorene tačke zadržat će se u jednom dijelu francuskog opernog stvaranja vrlo dugo. Još će Bizetova *Carmen* imati takvih tačaka, koje će kasnije zamijeniti recitativi.

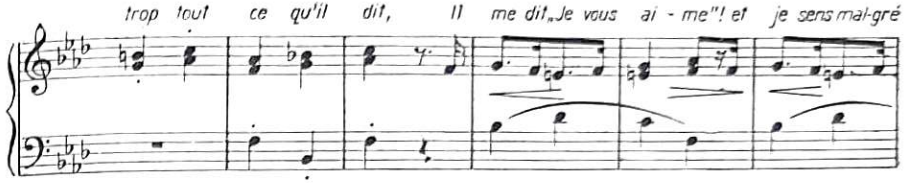
Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817) nadvisuje Philidora svježinom invencije, ali zaostaje za njim u poznavanju kompozitorske tehnike. U njegovim opernim djelima pomalja se sve češće skretanje komične opere prema ozbiljnoj komediji, u koju snažno prodiru elementi malogradanske sentimentalnosti; Monsignyju je izvjestan broj libreta napisao baš Sedaine, zastupnik tzv. comédie larmoyante (plačljive komedije). Velike je uspjehe Monsigny doživio operama *Prevareni kadija* (1761), *Rose et Colas* (1764), *Srećko ili nahoče* (1777) i, osobito, operom *Dezerter* (1769), u kojoj ima mnogo napetog, intenzivnog scenskog života i uspješno doživljene i ocrtane dramatike.

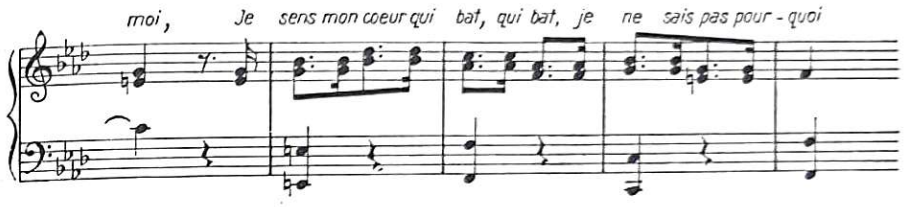
Bogatija i zanimljivija ličnost od ove dvojice bio je Belgijanac André Ernest Modeste Grétry (1741—1813), za čijeg je djelovanja komična opera produbila još više svoju izražajnost i obogatila je. Rođen u Liègeu, Grétry je svoje muzičke studije svršio u Italiji, gdje je došao u neposredan dodir s umjetnošću prvaka talijanske opere buffe Pergolesija, Piccinnija, Galuppija i drugih. God. 1767. preselio se u Pariz, gdje je i ostao. Široko zahvativši u područje opernog stvaranja, Grétry je očitovao veliku raznovrsnost interesa: u njegovoj umjetničkoj ostavštini nalazimo muzičke lakrdije, ozbiljne komedije s ilustriranjem obiteljskog morala, komedije s historijskim ličnostima, političko-propagandna djela, fantastične opere s prizvukom rane romantike, pa čak i primjerke dvorske opere mitološko-alegorijskog tipa.

Grétry je s uspjehom nastojao ukloniti izvjesne nedostatke tadašnje komične opere, nedostajanje dublje psihičke karakterizacije i jedinstva opće muzičke koncepcije. On redovito traži i pronalazi individualne crte svakog pojedinog libreta i uzdiže ih do dominirajuće boje cjelokupne radnje. Uz to uspješno nastoji dočarati lokalni i vremenski kolorit, bez obzira radi li se o ugođajima iz prirode, o prizorima iz građanskog i narodnog života, o egzotičnim sredinama ili čudesima fantazije. U svom stvaranju očituje mnogo poetičnosti i smisla za ocrtavanje psihičke pozadine djelovanja svojih junaka.

Najistaknutije su opere ovog umjetnika: *Lucile* (1769), *Slika koja govori* (1769), *Dva škrca* (1770), *Zémire et Azor* (1771), *Midasov sud* (1778), *Karavana iz Kaira* (1783), *Rikard Lavljeg Srca* (1784), *Vilim Tell* (1791). Od ovih je možda najpoznatija *Rikard Lavljeg Srca*, koja je za Grétryja vrlo karakteristična jer donosi u izvjesnom smislu sintezu različitih elemenata njegove umjetnosti; u tom se djelu udružuju srednjovjekovna tematika romantičkog prizvuka, prizori iz seljačkog života, ugođaji iz prirode, atmosfera tajanstvenosti starinskog dvorca, dočaravanje historijskog kolorita (melodija u stilu starih trubadurskih pjesama služi kao Rikardova tema i poprima donekle značaj vagnerijanskog provodnog motiva — lajtmotiva), scene borbenosti i herojstva; u toj Grétryjevoj operi susrećemo i nježne, lirske figure žena, kao što je Loretta, u čijoj ariji iz prvog čina, prozračno instrumentiranoj (gudački instrumenti i flauta), ima doista suzdržane osjećajnosti koja izvire iz prvih ljubavnih uzbuđenja (tu je melodiju upotrijebio P. Čajkovski u svojoj operi *Pikova dama*):







Osim velikog broja opera i nešto instrumentalnih kompozicija Grétry je ostavio još dva veoma zanimljiva djela u kojima se očituju njegovi nazori na muziku i operu, na odnos riječi i tona, na odnos muzike i života i na mnoga druga pitanja s područja muzičke umjetnosti, kao i s raznih drugih područja (književnosti i filozofije). To su njegovi čuveni *Memoari ili eseji o muzici* u tri sveska (izd. 1789—1797) i *Samčevo razmišljanje (Réflexions d'un solitaire)*, izdano 1919—1922. u četiri sveska.

Uz Philidora, Monsignyja i Grétryja, glavne predstavnike francuske opére comique u drugoj polovini XVIII st. djelovao je i veći broj drugih umjetnika, od kojih neka budu spomenuti: Antoine Dauvergne (1713—1797), čija opera *Les Troqueurs* (1753) predstavlja rijedak pokušaj da se u komičnoj operi izostave govorne tačke: Pierre Montan Berton (1727—1780), Jean Benjamin de Laborde (1734—1784), Nicolas Dalayrac (1753—1809), u kojega je bilo plodnosti i lakoće.

Opera, Singspiel i razvoj popijevke u Njemačkoj. U jednom od prošlih poglavlja prikazali smo razvoj opere u Njemačkoj i ustanovili jak utjecaj talijanske operne umjetnosti i talijanskih dirigenata, kompozitora i pjevača, koji su u Njemačku dolazili i u njoj ostajali dulje ili kraće vrijeme; također smo osvijetlili pokušaj stvaranja njemačke opere u Hamburgu.

U XVIII st. stanje na području njemačke opere se mijenja. Doduše, broj onih koji se povode za talijanskom opernom umjetnošću prilično je velik, ali baš na tom području javljaju se daroviti umjetnici, koji, poput Hassea i, osobito, Mozarta, daleko premašuju prosjek talijanske opere. Uz to stvaranje u području Singspiela budi nove domaće stvaralačke energije, koje muzičkom kazalištu nastoje udariti pečat nacionalnog kolorita. Napokon, dalekosežna Gluckova djelatnost (koja se djelomično odvija izvan Njemačke) stvara revolucionarni preokret na polju ozbiljne opere i vodi je k zdravijim putovima, uspostavljajući u njoj prvenstvo dramske radnje.

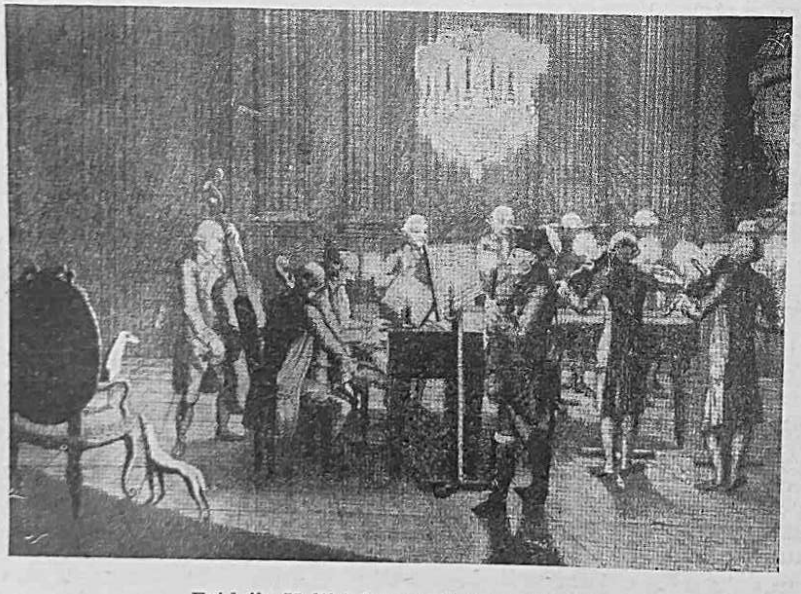
Izuzmemo li Glucka i Mozarta, o kojima ćemo govoriti u posebnim odsjecima, u red najznatnijih njemačkih majstora na području opere toga vremena ide Johann Adolf Hasse (1699—1783), nekad glasovit u ci-

jeloj Evropi. Neobično popularan u Italiji, imao je u toj zemlji nadimak »il caro Sassone« (dragi Saksonac). Po stilskim značajkama njegovih djela smatraju ga (uz Jommellija i Traettu) predstavnikom tzv. druge napuljske škole. Hasse je bio ljubimac Fridrika Velikog i ponos dresdenske opere, koju je doveo do vrhunca njezina sjaja. Za boravka u Italiji upoznao je svoju ženu, znamenitu pjevačicu Faustinu Bordoni, koja je nadarenim interpretiranjem najvažnijih uloga u njegovim operama mnogo pridonijela njegovoj slavi. Uz priličan broj crkvenih radova (Te Deuma, requiema, oratorija), Hasse je ostavio više od stotinu opera, od kojih je oko 80 sačuvano. Komponirao je gotovo sve Metastasijeve librete, mnoge od njih i po dva puta. U svojim najuspjelijim opernim djelima, kojima pripadaju *Alessandro nell'Indie* (1731), *Arminio* (u obradbi iz 1753), *Didone* i *Solimano* (1753), očituje Hasse zamjernu snagu u izgrađivanju arije, kojoj podaje mnogo dramatske snage i uspješne karakterizacije. Mnogo je pažnje posvećivao i dramatizaciji recitativa, kao i orkestralnim odlomcima koji povezuju pojedine vokalne tačke.

U Braunschweigu se istakao na polju opere Georg Kaspar Schürmann (oko 1672—1751); sadržaj svojih opera uzimao je iz njemačke povijesti (*Ludovicus Pius*, 1726). U Weissenfelsu je na prijelazu između dva stoljeća djelovao Johann Philipp Krieger (1649—1725). Za talijanske majstore Steffanija i Jommellija znamo već da su boravili prvi u Hannoveru, a drugi u Stuttgartu.

Muzičkim životom posebno se isticao Berlin, osobito zahvaljujući istaknutoj ulozi koju je u njemu na polju muzike odigrao Fridrik Veliki (1712—1786).

Fridrik je izvrsno svirao na flauti, a bavio se i komponiranjem i pisanjem opernih libreta. Ali svog temperamenta nije, dabome, ni u umjetnosti mogao zatomiti. Apsolutizam njegove vladavine, vojnički pruski duh koji ju je prožimao, očitovao se i onda kad je Fridrik napuštao svoj glavni štab da uzme u ruke flautu



Fridrik Veliki koncertira na flauti

i okupi oko sebe svoj dvor. U svom dvorcu Sans-Souci (Potsdam) priređivao je taj vladar česte koncerte na flauti, izvodeći po nekoliko od one tri stotine koncerata što ih je za nj napisao njegov dvorski kompozitor i učitelj, virtuoz na flauti Jos. Joachim Quantz (1697—1773). Tim je priredbama morao prisustvovati čitav dvor. Nitko nije smio izražavati svoje udivljenje povlađivanjem. Jedino je Quantz (čija djela osim vladara nitko nije smio izvoditi) »imao posebnu povlasticu da svom kraljevskom učeniku iza svakog sola ili na kraju koncerta poviče: Bravo!« — kaže ondašnji engleski muzički pisac Burney u svojim zapisima o njemačkom muzičkom životu tih vremena.

Fridrik je mnogo učinio za organizaciju muzičkih priredaba u Berlinu. Odmah po stupanju na prijestolje sagradio je jednu od najvećih kazališnih zgrada onoga doba, dozvao pjevače, svirače, kompozitore i dirigente i upriličio stalno prikazivanje opera. Sav trošak oko uzdržavanja opere preuzimao je osobno vladar; ulaz u kazalište bio je svakome slobodan bez naplate ulaznice, pod uvjetom da posjetioci »budu pristojno odjeveni«, što je u stvari značilo da širim građanskim slojevima pristup nije bio omogućen. Pjevačima je, pod prijetnjom tjelesne kazne, bilo zabranjeno mijenjanje ili kraćenje uloga. Neograničene kraljeve simpatije uživali su samo talijanski pjevači.

Među kompozitorima koje je Fridrik Veliki doveo u Berlin nalazio se Ph. E. Bach, pa Česi braća Benda i teoretičar Nichelmann. Najčuveniji je od svih bio Karl Heinrich Graun (1704—1759), majstor berlinske opere, za koju je napisao 27 opernih djela. Od njih je velik uspjeh imao *Montezuma* (1755), na libreto samog Fridrika, koji je, po vlastitim riječima, na tom tekstu, prožetom antiklerikalnim tendencijama, htio pokazati kako »i opera može poslužiti u mijenjanju društvenih navika i uništavanju predrasuda«. Dulje od opera sačuvao se Graunov oratorij *Iusova smrt*. Fridrik je tog umjetnika cijenio jednako kao i Quantza. »Njihova su imena« — duhovito primjećuje Burney — »bila u Berlinu sveta i više čašćena od Lutherova. Krivovjerstva ni tu ne manjka, ali heretici moraju šutjeti; zamjerili bi ljudima koji bi u tom kraju, gdje vlada sveopća snošljivost u vjerskim pitanjima, ispovijedali drukčije muzičke dogme od Graunovih i Quantzovih.«

U području Singspiela bilo je više težnje za isticanjem nacionalnih obilježja i mnogo manje podložnosti talijanskim uzorima.

Cvat Singspiela kao muzičke komedije pada u drugu polovinu XVIII st. No njegovi počeci javljaju se u sredini stoljeća, osobito pošto se u Njemačkoj izveo *Vrag na slobodi (Der Teufel ist los*, 1743), prevedeno scensko djelo engleskog autora J. Coffeya, pisano u stilu *Prosjačke opere*, s obilježjima naprednosti i jednostavnosti muzičke obradbe. God. 1752. to se isto djelo ponovo pojavilo, ali s novom muzikom njemačkog kompozitora i violinista Johanna Standfussa, koji se po svoj prilici za tu svrhu poslužio popularnim ondašnjim napjevima.

U daljem toku razvoja Singspiela zamjećuje se i utjecaj francuske komične opere, s kojom Singspiel ima izvanjske srodnosti utoliko što se i u njemu (kao, uostalom, i u *Prosjačkoj operi*) nižu muzičke i govorene tačke.

Postepeno se susreću i samostalnija, značajnija imena među njegovim predstavnicima. Christian Felix Weisse (1726—1804), književnik i libretist, i Johann Adam Hiller (1728—1804), kompozitor, kritičar i muzički pisac, prvi su istaknuti majstori Singspiela. Iz njihove suradnje proizišla je nova, tekstovna i muzička, preradba spomenutog engleskog djela *Vrag na slobodi* (1766). U djelima tih umjetnika zamjećuju se slične sadržajne crte kao u suvremenoj francuskoj komičnoj operi, iako s manje borbenosti i satirične snage. Težnje za kritikom socijalnog poretka gotovo da nije bilo, a teme koje ih privlače pripadaju krugu didaktičnih, moralizatorskih, građansko-idiličnih sujeta. Muzika je jednostavna, pristupačna, s prizvukom popularnih narodnih i gradskih napjeva. Najuspjelije djelo Weissea i Hillera bilo je *Lov* (1770), izrađeno po jednoj Sedaineovoj komediji, u kojoj se mirna dobrodušnost seljaka suprotstavlja pokvarenosti dvorske aristokracije.

Zanimljivo je da je i pojava Singspiela potakla u Njemačkoj estetsko-književnu raspravu, koja, doduše, nije uzvitlala onakvu prašinu kao sukob bufonista i antibufonista u Francuskoj. Predstavnicima konzervativnog, pomalo ukočenog i konvencionalnog književnog stvaralaštva činilo se da Singspiel znači uvođenje grubog primitivizma u književnost i obaranje njezine vrijednosti. Nasuprot tome, napredniji duhovi, među njima čuveni estet i književnik Lessing, zagovarali su potrebu Singspiela kao forme koja donosi potrebnu svježinu i neposredniji dodir sa životom. Uz prijatelje Singspiela pristajao je i Goethe, koji se na tom području i aktivno okušao.

Poslije Hillera velik je broj njemačkih kompozitora dao svoj prilog na polju Singspiela. Spomenut ćemo samo najznačajnije. Jiři (Georg) Benda (1722—1795), Čeh podrijetlom, najistaknutiji član neobično muzikalne češke obitelji, autor vrijednih melodrama (tipa Rousseauova *Pygmaliona*), produbio je muzičku stranu Singspiela, jače u njemu naglasio dramatičnost, pojačao elemente ozbiljne lirike; on se uspješno služio recitativom accompagnato te je značajno razrađivao finalne odlomke. Poznati su njegovi Singspieli *Walder, Romeo i Julija, Seoski sajam.* Benda je živio u Berlinu, Hamburgu i drugim njemačkim gradovima. Christian Gottlob Neefe (1748—1798), učitelj mladog Beethovena, znatno je proširio sadržajnu tematiku Singspiela, u koju je unio elemente legendarne romantike *(Zemira i Azor)* i egzotike (posebno u vezi s isticanjem orijentalnog kolorita).

Razdoblje cvata doživio je Singspiel i u Beču, gdje je na nj utjecala i dvorska opera, jer se razvoj Singspiela uopće odvijao u užem dodiru sa službenim, dvorskim kazalištem. Sam Josip II bio je pokrovitelj kazališta Narodni Singspiel, koje je proradilo 1778. prikazivanjem djela *Rudari* (Bergknappen) Ignaza Umlaufa (1746—1796), člana dvorskog opernog orkestra. Uz Mozarta, koji je nekoliko radova posvetio tom kazališnom rodu *(Bastien i Bastiena, Otmica iz seraja)*, najznatniji je majstor bečkog Singspiela Karl Ditters v. Dittersdorf (1739—1799), čije je remek-djelo na tom području *Doktor und Apotheker* (1786).

Rad Josepha Haydna na području njemačke opere, posebno komične, spomenut ćemo kasnije.

Završit ćemo ovaj odsjek napomenom o razvoju njemačke solo-pjesme u XVIII st., koja, iako, strogo uzevši, ne bi spadala u ovo poglavlje, ipak mu je najbliža jer joj je težište na vokalnom području.

Prvi, u mnogo čemu nedostignuti velikan njemačkog *Lieda* bio je Franz Schubert. Ali još prije njega njemačka je popijevka započela samostalniji život, odražavajući prijelaz muzike u rokoko, kao i sve jaču svijest građanskog staleža u čijem se krilu popijevka tek i mogla uspješno razvijati, kao umjetnička vrsta kojoj nisu potrebne velike odaje i rasvijetljene dvorane i koja prirodno djeluje u skromnijim, intimnijim prostorijama.

U prvom razdoblju razvoja njemačkog Lieda u XVIII st. spomenuti majstor Telemann unosi u popijevku elemente jednostavnosti i prirodnosti i pridonosi njenu oslobađanju od baroknog utjecaja. U istom je pravcu djelovala nekad popularna zbirka pjesama *Singende Muse an der Pleisse* (1736—1745) što ju je objavio Joh. Sigismund Scholze, poznatiji pod imenom Sperontes (1705—1750). Dalje razvijanje njemačke popijevke u uskoj je vezi s djelovanjem berlinskih majstora popijevke (Berliner Liederschule, u kojoj se zamjećuje rad dviju generacija, pa se i govori o prvoj i drugoj berlinskoj školi). Berlinski majstori, djelomično pod utjecajem muzike u Singspielu, ostvaruju tip popularne popijevke, narodnog prizvuka. Takve su često pjesme što ih je komponirao Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800). Mnogo ekspresivnosti i osjećajnosti, uz obogaćivanje instrumentalne pratnje, unio je u njemačku popijevku spomenuti predstavnik Singspiela Ch. G. Neefe (*Oden von Klopstock und Melodien*, 1776). Još je zanimljiviji Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), kompozitor više od stotine Goetheovih pjesama. On se istakao i kao muzički pisac (brojne studije i zbirke pisama u kojima je iznosio dojmove sa svojih bogatih putovanja); tom utemeljitelju muzičke kritike u Njemačkoj dugujemo vrlo ispravna zapažanja i podatke o problematici ondašnjeg muzičkog života i stilskim elementima onog doba. Kao kompozitor Reichardt je očitovao mnogo smisla za uravnoteženost tona i riječi. Karl Friedrich Zelter (1758—1832), veliki Goetheov prijatelj i njegov savjetnik u pitanjima s muzičkog područja, umio se dosta približiti izražaju narodnih napjeva u svojim pjesmama, koje katkada odaju i svježe humorističke crte.

Izvan kruga berlinskih majstora popijevke djelovao je izvjestan broj umjetnika, od kojih neka bude spomenut Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802), dvorski dirigent u Stuttgartu; u njegovim pjesmama ima živopisnosti, dramatike i osjećaja za izrazitiju upotrebu harmonijskih sredstava. Veoma su uspjele njegove balade.

Gluck i njegova reforma. Gluckove zasluge u reformiranju ozbiljne opere doista su velike i trajne. Ali bilo bi pogrešno smatrati ovog jedinstvenog umjetnika osamljenim likom, koji se u razvoju muzičke historije pojavio naglo, nepripremljeno: Gluck je zapravo bio onaj koga se željno očekivalo. Iz stranica koje prethode ovom odsjeku poznato nam je na koji se način jedan dio javnog mišljenja, napose u Francuskoj, odnosio prema konvencionalnostima i manama opernog kazališta. U Francuskoj enciklopedisti, Rousseau i mnogi drugi, a u Italiji B. Marcello *(Il Teatro alla moda)* i Algarotti *(Saggio sull'opera in musica)* dizali su glasove prosvjeda protiv nezdrava stanja ozbiljne opere, ukazivali na njene nedostatke, ali i na način kako da se nedostaci uklone. Tu treba već sada spomenuti i Gluckova libretista Calzabigija, koji je Glucku dao mnogo zdravih pobuda i poticaja.[83] Gluck se, dakle, pojavio u svijetu koji je osjećao potrebu operne reforme i priželjkivao je. A drukčije nije ni moglo biti u racionalističkom XVIII st., koje je sve društvene pojave podvrgavalo oštroj kritici pa je u svoje vrijeme uočilo i nedostatke ozbiljne opere, pozdravivši, s druge strane, zdravu svježinu i prirodnost što ju je sobom donosila opera buffa u raznim svojim oblicima. Borbeni poklič naprednih francuskih duhova: »Vratimo se k prirodi i prirodnosti!« našao je odjeka i u Gluckovu duhu, koji je, doduše, svoju reformu izvršio na osnovi sadržajnih motiva iz legendarnog, mitskog, dakle izmišljenog svijeta; ali — u tome je razlika između njegovih djela i konvencionalne ondašnje ozbiljne opere — Gluckovi junaci žive toplinom pravog, čovječanskog života; njihovo djelovanje postaje uzorom moralne veličine, a umjetničko prikazivanje njihovih misli i čuvstava putem muzike ističe se dostojanstvenošću, jednostavnošću i prirodnošću, dakle obilježjima koja su stajala u oštrom proturječju sa shematizacijom vanjskog i unutarnjeg okvira ozbiljne opere, s njezinim ispraznim virtuozitetom, koji je bio svrhom samom sebi, s nepažnjom prema razvoju dramske radnje i zahtjevima teksta, te s načinom izvođenja i nedostatkom scenske vjerodostojnosti.

No Gluck ne privlači samo svojom stvaralačkom snagom. On je pripadao onom prilično malobrojnom krugu muzičara koji su imali dovoljno duhovne jakosti da u feudalnoj sredini visoko uzdrže dostojanstvo svog poziva i ne odstupe od svojih umjetničkih ideala.

Christoph Willibald Gluck potječe iz narodnih slojeva. Rodio se 1714. u Erasbachu (Mittel-Franken) u obitelji šumara. Mladost je dobrim dijelom (od 1717) proveo u Češkoj, gdje je u isusovačkoj gimnaziji gradića Chomutov dobio prvu pouku iz muzike. Posvadivši se s ocem koji mu nije dopuštao da se intenzivnije bavi muzikom, prešao je u Prag, gdje se 1731. upisao na filozofski fakultet. Možda je u to vrijeme učio kod znamenitog pedagoga i kompozitora Černohorskog. Godine 1735. ili u početku 1736. nalazi se u Beču; tu je upoznao lombardskog kneza Melzija, koji ga je poveo u Italiju, u Milano, gdje je učio kompoziciju kod G. B. Sammar-

[83] God. 1755. objavio je Calzabigi jedno izdanje Metastasijevih djela. U predgovoru ističe ideje koje su veoma nalik Gluckovima.

tinija, značajnog predstavnika tadašnje talijanske instrumentalne muzike. U doba Gluckova boravka u Italiji padaju i njegovi prvi uspjesi u muzičkom kazalištu. God. 1741. izvodi se njegova prva opera *Artaserse*, za kojom je slijedio oveći broj drugih (*Demetrio, Sofonisba, Poro, Ipolito* i dr.). Sva su ta djela uglavnom pisana u stilu ondašnje talijanske vokalne opere, uz uobičajene koncesije pjevačima i publici. God. 1745. Gluck ide u London. Na proputovanju u Parizu sluša Rameauova djela, a u engleskoj prijestolnici Händelove oratorije. Čini se da je zatim bio dirigent u putujućoj opernoj družini jednoga od braće Mingotti, s kojim je od 1748. svakako surađivao. U to doba i nadalje piše talijanske opere (*Le nozze d' Ercole e d' Ebe*) i baletnu muziku (*Don Juan*). God. 1752. nastanio se u Beču.

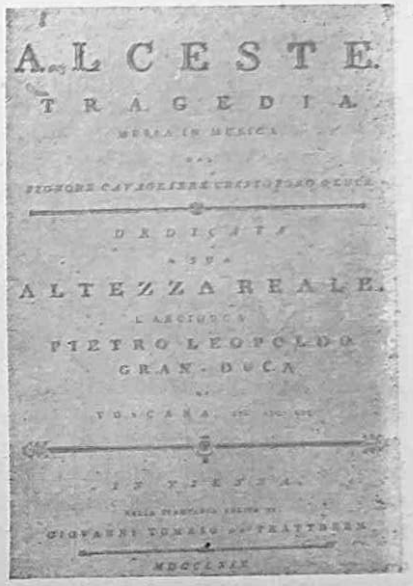
Mnogi priručnici spominju da je 1754. Marija Terezija imenovala Glucka dvorskim dirigentom, odnosno dvorskim kompozitorom, što nije tačno. Gluck je te godine dobio pravo da smije za bečki dvor komponirati kazališnu i koncertnu muziku i ravnati njenim izvedbama. Za taj dvor pisao je Gluck ponekad talijanske ozbiljne opere, ali se, prije svega, bavio francuskim komičnim operama. Prerađivao ih je za bečke izvedbe, unosio u njih vlastite muzičke tačke, a na kraju je na francuske komične librete pisao čitavu muziku. Za ta djela, kojima, među ostalima, pripadaju *Začarano stablo, Prevareni kadija, Nepredviđeni susret,* nastojao je Gluck s uspjehom pisati onakvu muziku kakvu je taj kazališni rod tražio: jednostavnu, često s prizvukom narodnih napjeva (poimence čeških!) i naglašenom ritmičkom podlogom.

Na pragu svoje reforme Gluck je, dakle, već upoznao sve elemente kojih će skladno prožimanje, oplođeno njegovim osobnim umjetničkim temperamentom, tvoriti temelj muzičke izražajnosti njegovih reformiranih opera. Pjevnost talijanske opere, francuska deklamacija, prirodnost komične opere, herojsko dostojanstvo Händelovih oratorija, talijanska i njemačka instrumentalna muzika, njemački Lied, baletne forme, sve su to elementi iz kojih će proisteći osebujnost Gluckova muzičkog govora.

U Beču je, naposljetku, Gluck upoznao književnika Raniera dei Calzabigi (1714—1795), čovjeka s kojim je usko povezana njegova reforma. Calzabigi je napisao Glucku librete za opere *Orfej, Alcesta, Paris i Helena*. On je, kako smo već spomenuli i kako je i sam Gluck često priznavao, bio zadojen srodnim težnjama u pogledu operne reforme te je Glucku davao veoma korisne savjete. Calzabigijeve su ideje veoma blizu smjernicama firentinske Camerate, koje su u mnogo čemu ostale uzorom svih reformatora opere.

Na stare Firentince podsjeća i prvi operni tekst što ga je Calzabigi napisao za Glucka: *Orfeo ed Euridice*. Ta neobično popularna, jednostavna i zahvalna mitska tema, koja već više od 350 godina nije prestala privlačiti zanimanje muzičara, dubokom simbolikom veliča moć muzike: snaga tonova kroti zle duhove, svladava i samu smrt te vraća Orfeju njegovu dragu. Ali u tom djelu nije samo moć muzike u središtu Gluckove pažnje. On prije svega hoće da što vjernije i prirodnije iznese duševna stanja svojih junaka i da uspostavi jedinstvenost muzičke koncepcije čitavog djela. Iako *Orfej* ponegdje podsjeća na izvjesne konvencionalnosti ozbiljne opere, on je u historiji njena razvoja nov po sastavu libreta i čitavom nizu pojedinosti koje ga od dotadašnje prakse ozbiljne opere znatno razlikuju. U *Orfeju*, koji je bio prikazan u Beču 1762, privlači prvenstveno toplina osjećajnosti glavnih lica, koja ne prelazi u neprirodnost i izvještačenost, niti u naglost i burnost, karakterističnu za romantičare, već se kreće u granicama suzdržanosti i dostojanstvenog sklada antičke ljepote. Gluck je već u *Orfeju* napustio svaki izlišni virtuozitet: pjev služi drami i uzdiže se do moćne snage samo onda kad to zatraži logika dramske radnje i pojačana intenzivnost unutrašnjeg života. Zbor, koji je iz talijanske ozbiljne opere gotovo bio nestao, poprima

u Gluckovim operama veliko značenje, pa tako i u *Orfeju* (osobito su sretni kontrasti Orfeja i kolektiva zlih duhova u podzemlju). Gluck potpuno zabacuje recitativo secco, koji je naglom promjenom u instrumentalnoj pratnji (mjesto orkestra u njemu se, kako znamo, pojavljivao samo čembalo s nekoliko reskih akorda) previše oštro naglašavao jaz između arije i recitativa; on posvuda primjenjuje recitativo accompagnato, povjeravajući pratnju najčešće gudačkim instrumentima. Gluckov orkestar je mnogo zanimljiviji i bogatiji nego u talijanskoj ozbiljnoj operi. Pomoću orkestra Gluck stvara podesne ugođaje (Orfejevu liru predstavlja u orkestru harfa, koju operni orkestar XVIII st. gotovo i ne pozna) i ispisuje partituru do u tančine, pa mu continuo nije gotovo ni potreban. Posebnu pažnju obraćao je Gluck glumi i izvedbi. Značajno je, napokon, i to što u naslovu *Orfeja* ne susrećemo više uobičajeni naziv »opera seria« već drugi, veoma karakterističan: »dramma per musica«.



Naslovna strana izdanja Gluckove opere *Alceste*

Između *Orfeja* i *Alceste,* svoje druge reformne opere, prikazane 1767, Gluck je napisao nekoliko djela u stilu stare ozbiljne opere.

Alceste znači korak dalje na putu potpunog prekida s tradicijama talijanske ozbiljne opere. Gluck je u tom djelu još dosljedniji, cjelovitost radnje još potpunija. Sva radnja, jednostavna kao i u Orfeju, upravljena je k isticanju temeljne ideje opere: požrtvovnosti bračnog druga, što *Alcesti* daje pečat etičke snage i moralne veličine.

Alceste nije značajna samo po svojim umjetničkim kvalitetama. Objavivši je štampom, Gluck joj je dodao predgovor u kojemu je izložio svoje poglede na ozbiljnu operu, potrebu njene reforme i način kako je tu reformu nastojao provesti. *Alcestin* je predgovor veoma važan kulturno-historijski dokument, program čitave jedne nove operne estetike, pa smatramo potrebnim donijeti ovdje značajniji njegov dio:

Odlučivši komponirati operu Alceste, nakanio sam lišiti je svih onih zloupotreba koje, udomaćene zbog loše shvaćenog častoljublja pjevača ili zbog pretjerane uslužnosti kompozitora, već davno izobličuju talijansku operu i to najsjajnije i najljepše kazališno djelo pretvaraju u najdosadnije i najsmješnije.

Nastojao sam svesti muziku na njezinu pravu ulogu: ona mora služiti poeziji zbog izraza i situacija u fabuli, ali ne smije prekidati radnju, niti joj oslabiti intenzitet uzaludnim i suvišnim ukrasima. Držim da muzika mora vršiti ono isto što na ispravnu i dobro sastavljenu crtežu vrši živahnost boja, uz dobro izabrane oprečnosti između svjetla i sjene; oni oživljuju likove, ali im ne izobličuju obrise.

Nisam, dakle, htio zaustavljati glumca na najtoplijem mjestu u dijalogu zato da odam poštovanje kakvom dosadnom pripjevu, niti ga zadržati usred

riječi na podesnu vokalu zato da bi u oduljem prijelazu iskazao gipkost svog lijepog glasa ili da mu orkestar dade vremena za hvatanje daha zbog kadence. Nisam smatrao da moram brzo prijeći drugi dio arije, makar bio strastveniji i važniji, samo zato da bih stigao redovito ponoviti četiri puta riječi prvog dijela, niti sam završio ariju tamo gdje smisao ne završava zato da bih pjevaču omogućio da pokaže kako može po miloj volji varirati izvjesni prijelaz. Htio sam, drugim riječima, izagnati sve one zloupotrebe protiv kojih već odavna ustaju dobar ukus i razum.

Smatrao sam da predigra mora uputiti gledaoce u radnju koja će se prikazivati i, tako reći, odrediti sadržaj; suradnja instrumenata mora se odvijati u razmjeru sa stupnjem zanimanja i strasti; ona ne smije dopustiti da nastane oštar jaz između arije i recitativa, niti smije besmisleno okrnjiti period ili u nezgodan čas prekinuti snagu i toplinu radnje.

Držao sam da najveći trud moram uložiti u traganje za lijepom jednostavnošću, pa sam izbjegavao tašto i isprazno gomilanje poteškoća na štetu jasnoće. Nisam odbacivao otkriće kakve novosti ukoliko je prirodno proisticala iz pojedine situacije i izraza, te nema pravila koje ne bih žrtvovao u korist efekta.

To su moja načela. Srećom je mojim planovima divno odgovarao libreto, u kojem je slavni pisac (misli na Calzabigija — op. J. A.) *zamislio novu dramatsku osnovu i zamijenio kićene opise, suvišne usporedbe i hladne pouke, bogate sentencijama* (ovdje očito cilja na Metastasija — op. J. A.), *jezikom srca, jakim strastima, zanimljivim situacijama i neprekidnom raznovrsnošću prizora. Uspjeh je opravdao moje smjernice, a opće priznanje jasno je pokazalo da su jednostavnost, istina i prirodnost veliki temelji ljepote u svim plodovima umjetnosti.«*

Pošto je komponirao i treću reformnu operu (*Paride et Elena*, 1770) na Calzabigijev tekst, u Glucku je počeo nastajati nov preokret. Opažao je da okolina u kojoj živi nije podesna za puno primanje i razumijevanje njegovih djela. Njega su se snažno dojmile kritike što su ih enciklopedisti upućivali ozbiljnoj operi, pa je smatrao da će u srcu Francuske naći povoljno, pripremljeno tlo za pravilnu ocjenu i djelovanje svoga rada. O tome ga je uvjeravao i markiz Le Blanc du Roullet, član francuskog poslanstva u Beču. On mu je napisao i nov, francuski libreto, *Ifigeniju u Aulidi*, prema istoimenoj Racineovoj tragediji.

Kad su, nakon mnogo upornih nastojanja i posredovanja, čak i Marije Antoinette, njegove nekadašnje učenice na bečkom dvoru, izgledi za prikazivanje *Ifigenije* postali prilično povoljni, Gluck je u početku 1774. doputovao u Pariz, a premijera *Ifigenije* održana je u sredini travnja iste godine. Ali prije toga morao je Gluck, vodeći pokuse, izdržati dugu, strpljivu i izvanredno energičnu borbu sa starim navikama i upravo smiješnim tradicijama glumaca i pjevača. Onome što nam je u vezi s tim već poznato dodajemo i ovih nekoliko Landormyjevih rečenica da bismo bolje ocijenili poteškoće o koje se Gluck morao spoticati: »Ulazeći na pozornicu, zborovi bi se podijelili u dvije skupine; poredavši se po godinama starosti, muškarci bi skrštenih ruku stajali s jedne strane, a žene s druge. One bi se uz to hladile lepezama, ostajući, poput muškaraca, potpuno ravnodušne do kraja čina. Glumci i plesači nisu se ustručavali dolaziti u parter za vrijeme predstave da gledaju što se u njemu događa ili da slušaju pjevanje kojega druga. Članovi orkestra

nosili su zimske rukavice; akordirali su instrumente bučno, ne obazirući se na publiku i na tok predstave; svatko je po volji napuštao svoje mjesto. A takt je bilo moguće držati jedino uz pomoć žestokih udaraca štapa »drvosječe« (tako je Rousseau nazivao dirigenta), od kojih je odjekivao pod.«

Ali šezdesetogodišnjem Glucku uspjelo je svima nametnuti svoju volju. Upornošću, smjelošću i čvrstoćom karaktera (čime mnogo podsjeća na Händela) slomio je zidove loših navika i preobrazio operni život Pariza. Štaviše, protiv svih dvorskih pravila i obveza, izjavio je pred samu premijeru, kad su već bili pozvani kralj, kraljica i cjelokupno plemstvo, da se predstava neće održati zbog nedovoljne spreme izvodilaca. Tko da pri tom ne pomisli na Beethovenov umjetnički ponos!

Ifigenija u Aulidi imala je u Parizu mnogo uspjeha. Još je više oduševljenja izazvala izvedba *Orfeja*.[84] Naprotiv, *Alceste*, mnogo prerađena, nije predobila simpatije slušatelja. Međutim, odmah nakon uspjeha *Ifigenije*, a pogotovu nakon ravnodušna prijema *Alceste* (1776), počeli su se sve jasnije zamjećivati obrisi dvaju protivničkih tabora u koje su se dijelili pristaše i protivnici Gluckove umjetnosti. U sve brojnijim raspravama, diskusijama, pamfletima i člancima oživljavala je nekadašnja borba pristaša i protivnika talijanske opere buffe; ta borba, kako smo već rekli, nije bila nikada sasvim prestala, i jedna je jača, svjetlija iskra bila dovoljna da je ponovo razbukta. U doba izvedaba *Služavke gospodarice* napredni su duhovi bili na strani opere buffe. Ovaj put su otvoreno ustajali u obranu Glucka, napadajući talijansku operu, ali ne komičnu nego ozbiljnu, jer se čitava rasprava vodila na području ozbiljne opere.

U borbu se postepeno umiješala i povrijeđena nacionalna čast i suparništvo žena: dok je poslanik napuljskog kralja u Parizu markiz Caracciolo snovao kako da obnovi ugled talijanske opere, Madame Dubarry, kraljeva milosnica, htjela se na vidljiv način suprotstaviti kraljici Mariji Antoinetti, koja je štitila svog negdašnjeg učitelja. Obje težnje dovele su do iste odluke: trebalo je dovesti u Pariz jednog od znamenitih ondašnjih talijanskih opernih kompozitora, koji će omjeriti svoje snage s Gluckom i uzdrmati mu položaj.

Izbor je pao na poznatog opernog majstora Piccinnija, koji je potkraj 1776. stigao u francusku prijestolnicu. Od početka Piccinnijeve djelatnosti u Parizu protivnički su tabori dobili nazive glukisti i pičinisti, pod kojima su ostali zabilježeni u historiji muzike.

U slijedećoj i završnoj fazi tog žučljivog dvoboja važan je datum izvedbe Gluckove *Armide* (1777), napisane na Quinaultov tekst koji je — stotinu godina ranije — poslužio J. B. Lullyju za njegovu istoimenu operu. Nakon toga polemika je dosegla vrhunac intenziteta, jer se proširila i obuhvatila umjetnike i književnike, političare i učenjake, predstavnike feudalnog i građanskog staleža (znameniti su glukisti bili Rousseau i književnici Suard i Abbé Arnaud, dok su pičinistima, među ostalima, pripadali književnik Marmontel te kritičar i pjesnik La Harpe); naposljetku, 1779. izvela se posljednja Gluckova opera reformnog tipa, *Ifigenija na Tauridi*. Isti je libreto izabrao i Piccinni, pa je njegova obradba imala dati pun omjer njihovih stvaralačkih sila. No dok je Gluckova *Ifigenija na Tauridi* postigla značajan uspjeh i uvjerila većinu protivnika u beskorisnost daljeg otpora, Piccinni-

[84] Tek nakon ovih međunarodnih uspjeha imenovala je Marija Terezija Glucka »pravim cesarsko-kraljevskim dvorskim kompozitorom«.

jeva (prikazana 1781) doživjela je poraz. Uostalom, Piccinni nije imao nijednu pravu osobinu upornog, oštrog suparnika; od prvog dodira s Gluckovom umjetnošću osjetio je njezinu nadmoć te je otvoreno priznavao veličinu Glucka kao umjetnika. Štaviše, po Gluckovoj smrti predlagao je da se priređuju godišnji festivali u počast tog velikog stvaraoca i njegovih historijskih zasluga. Posljednje godine života proveo je Gluck u Beču gdje je i umro 1787.

Težnje koje su Glucka vodile pri reformiranju opere izložili smo već na prethodnim stranicama; one su velikom jasnoćom precizirane u predgovoru Alceste. Saberimo ih još jednom i dopunimo s nekoliko napomena o Gluckovoj umjetnosti i pojedinim njegovim djelima.

Gluckova se reforma svodi na dva temeljna zahtjeva: prvi se odnosi na preobrazbu libreta i njegove strukture, na uklanjanje zamršenih, beznačajnih i naivnih zapletaja i suvišne, plačljive sentimentalnosti; drugi zahtjev traži obogaćenje izražajnih sredstava (izbjegavanje virtuoziteta, primjena zbora, recitativo accompagnato, predigra) u službi istine i jednostavnosti.

Što se tiče opće sadržajne koncepcije opernog djela kod Glucka, treba istaknuti da on redovito uzima u središte radnje ideju općeg značenja, a ne zbivanje povezano uz konkretna, historijska lica; njega ne privlači određeni pojedinac ili čak i narod, već Čovjek i Čovječanstvo (otuda njegovo iskorišćivanje antičkih, sudbinskih motiva, a otuda i njegova težnja da stvori — kako je sam govorio — muziku univerzalnog značaja, koju će razumjeti svi narodi). Uopćavajući radnju svojih djela, on ih izgrađuje na osjećajima koji su etički najplodniji: na ljubavi i samoprijegoru. Već smo vidjeli snagu ljubavi u *Orfeju* i požrtvovnosti u *Alcesti*. *Ifigenija u Aulidi* je primjer spremnosti na žrtvu, koja se ovaj put ne prinosi u korist jednog bića, već čitave zajednice, a *Ifigenija na Tauridi* veliča značenje bratske ljubavi i prijateljstva.

Sve Gluckove reformne opere stoje na liniji preobrazbe i temeljite izmjene dotadašnjeg opernog obrasca. Ali svaka od njih ima i osobne crte, po kojima se od ostalih razlikuje. Tako na primjer, od triju posljednjih opera, *Ifigenija u Aulidi* donosi zamršeniju radnju od one u *Orfeju* ili *Alcesti;* iz njene predigre, remek-djela s područja klasične muzičko-scenske umjetnosti, kao da struji dah veličine i snage antičke tragedije. *Armida* obrađuje temu na kojoj je već Lully izgradio jedan od svojih najpopularnijih opernih radova. To je dosta značajno, jer odaje iznimno Gluckovo skretanje u fantastiku srednjovjekovne legende, u dekorativnost i vanjski sjaj scenskih efekata, te povezivanje s francuskom operom (balet), u kojoj je Gluck i inače nalazio dosta pozitivnih crta (odsutnost virtuoziteta, značajna uloga zborova, orkestralni kolorit). *Ifigenija na Tauridi* predstavlja vraćanje antičkoj mitskoj tematici, produbljenost u ocrtavanju psihičke pozadine zbivanja, zbijenost, sažetost radnje, s izbjegavanjem svega suvišnog.[85]

Pristupajući komponiranju, u skladu sa svojim težnjama, Gluck se nije dao zavesti čisto muzičkim elementom. »Prije nego što započnem komponirati, nastojim zaboraviti da sam muzičar«, običavao je reći. Traganje za punim skladom između tona i riječi njegova je glavna briga. Suzdržana strast i dostojanstvena jednostavnost odlike su Gluckove dramatske muzike. Doduše, zbog upornog traženja jednostavnosti, koliko melodičke toliko i harmoničke i ritmičke, ima u Gluckovim operama i ponešto suhih i jednoličnih mjesta, ali njih otkupljuju brojni odlomci čista nadahnuća, velike i istinske ljepote.

Gluck postizava snažne efekte i zborovima; u zboru duhova iz drugog čina *Orfeja* zanimljivo se suprotstavljaju prazne oktave akordičkoj obradbi, na pozadini podesne orkestralne pratnje, u kojoj sablasno odjekuju pozaune:

143.

Andante

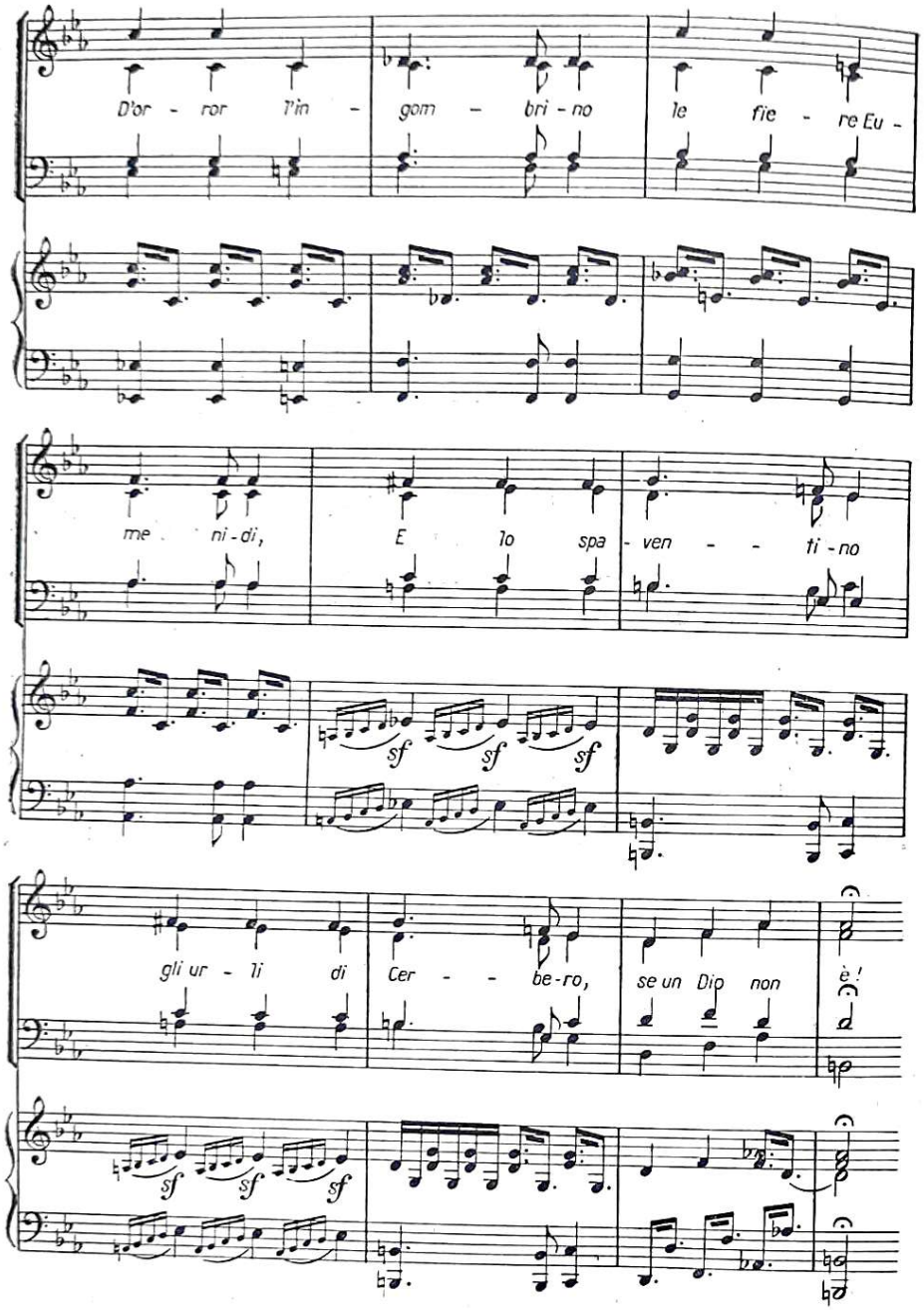
f Chi mai del l'E - re - bo fra le ca -

f

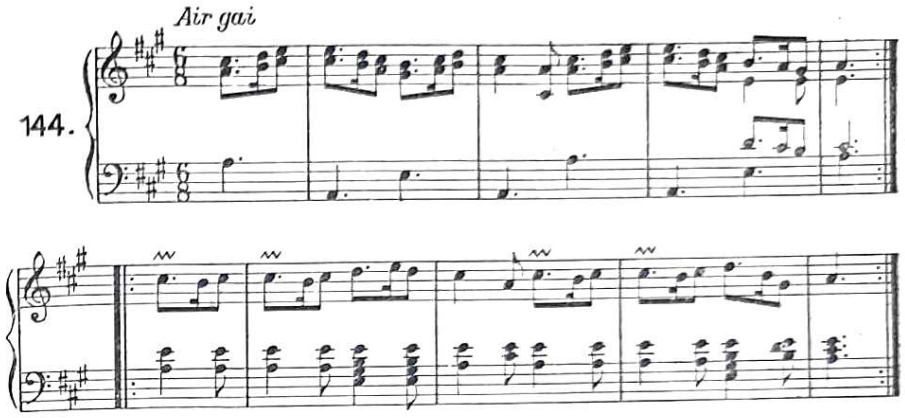
li - gi - ni Sul - l'or - me d'Er - co - le

e di Pi - ri - to - o con - du - ce il piè?

[85] U *Ifigeniji na Tauridi* nalazi se i jedan od najljepših primjera Gluckove pažnje prema značenju psihičke pozadine dramske radnje. Dok Orest u drugom činu pjeva: »Mir se vratio u moju dušu«, u orkestru odjekuje nemirno tremoliranje. Upitan za razlog tog proturječja, Gluck je odgovorio: »Ta Orest laže, on je ubio svoju majku Klitemnestru!«



U Gluckovim operama ima i baletne muzike; ali ona nije bezuvjetni element operne strukture, kao u francuskoj operi. Gluck piše baletnu muziku tamo gdje se neusiljeno pojavljuje i izbija iz same radnje. U takvoj muzici često nailazimo na jednostavnost i svježinu narodnog muzičko-ritmičkog stvaralaštva (iz *Ifigenije u Aulidi*):



U historiji opere Gluck je jedna od njenih najkrupnijih ličnosti. U trenutku kad je opera zastranila i izgubila gotovo svaku vezu sa svojim ishodištem i svrhom svog postojanja, on ju je vratio njenom prvotnom zadatku: oplemenjivanju duha uz pomoć sintetičkog djelovanja umjetnosti. U sukobu o prvenstvu francuske ili talijanske opere Gluck se snagom svog stvaralaštva uzdigao iznad nacionalnih i lokalnih ambicija, podavši operi karakter univerzalnosti i sinteze raznorodnih elemenata, koji su se u njegovu stvaralačkom oblikovanju stopili u jedinstven i uravnotežen sklop.

Putem Gluckova djelovanja građanski je stalež uoči velike revolucije izvojevao još jednu pobjedu na području opere: nakon pojave svježe, realističke opere buffe plemeniti heroizam Gluckove opere dokrajčio je punu regeneraciju kazališnog roda koji je već gotovo dva stoljeća stajao u središtu pažnje evropskih kompozitora i općinstva. No heroizam Gluckovih junaka nagoviještao je i odražavao junaštva i požrtvovnost tisuća, koje su uporno stremile k pravednoj preobrazbi društva.

Gluckov utjecaj na potonji razvitak opere bio je obilan i dalekosežan. Gluck je uzor Cherubiniju, Gossecu, Beethovenu, Berliozu i mnogim drugim opernim kompozitorima koji su željeli da opera ostane ono što je prvenstveno imala biti: muzička drama.

INSTRUMENTALNA MUZIKA

Uvod. Osebujnost XVIII st. — razdoblja u kojemu se razvijaju i sukobljuju, nestaju i javljaju raznolika umjetnička strujanja, odražavajući živost, intenzitet i proturječnosti društvenog života — prožima i svu njegovu instrumentalnu muziku. Temeljni muzički smjerovi tog stoljeća: barok, rokoko, klasika, udaraju pečat izvanredno zanimljive raznovrsnosti instrumentalnom muzičkom stvaralaštvu, u kojemu se oprečnosti reljefno očituju.

Prvi deceniji XVIII st. u znaku su pompozne barokne umjetnosti u njenim instrumentalnim manifestacijama, koje su nam dobrim dijelom poznate iz stranica posvećenih Bachovu i Händelovu stvaranju: koncert za solo-

-instrument i orkestar, concerto grosso, suita, barokna sonata, fuga oblici su koje je XVIII st. dobilo u nasljedstvo od XVII, razvivši neke od njih (npr. fugu) do neslućenih vrhunaca.

No usporedimo li instrumentalna djela baroknih obilježja iz prvih decenija XVIII st. s djelima izrazito klasičnih crta iz njegove druge polovine, naći ćemo se pred golemim razlikama, pred dva potpuno odijeljena svijeta.

U prvom redu, druga polovina stoljeća izgrađuje nove forme, od kojih je najvažnija sonatna. Klasična sonata nešto je sasvim drugo nego barokna. Ona je također višestavačna, ali odnos među stavcima i struktura svakog od njih drugačija je. O formalnim osobinama sonate još ćemo kasnije govoriti; ovdje navodimo samo toliko da je okosnica te nadasve značajne forme postala temeljem na kojemu se izgradila orkestralna sonata, tj. simfonija, i nova komorna muzika (gudački kvartet, klavirski trio, violinska sonata i dr.).

Prilazeći pobliže razlikama između baroka i klasike na instrumentalnom području, moramo istaći funkciju continua. Znamo da je barokna monodija, uzevši basso continuo, odnosno generalbasovu akordiku, za svoj nužni, sastavni element, izvojevala značajnu pobjedu nad vokalnom polifonijom XVI stoljeća. No nisu samo počeci baroka nerazdvojno povezani s pojavom continua, već on stalno prati razvijanje barokne muzičke umjetnosti, sve do vrhunca njene polifone izražajnosti. I kao što prvo javljanje continua označuje početak baroka u muzici, tako iščezavanje continua predstavlja nestajanje muzičkog baroka pred rađanjem i učvršćivanjem novih tekovina klasike. Nove komorne i simfonijske forme ne poznaju continua, partiture se u cijelosti ispisuju.

Melodika baroka i klasike temeljito se među sobom razlikuju. U baroku je melodija uglavnom asimetrična, bez periodičke zaokruženosti; ona ne podliježe pravilnosti metričke okosnice (izuzevši plesnih forma u suiti) i slobodno se razvija, uz snažnu primjenu sekvenca i motoričnosti; barokna melodija je izrazito linearna, njena je motorika vodi u beskonačnost, karakter joj je pretežno instrumentalan (često i u djelima koja nisu namijenjena instrumentima); u kadencirajućem završetku primjena predujmice (anticipacije) neobično je česta i naglašena. Barokna melodika, unutar pojedinog stavka, ne pozna onako svježih ritmičkih kontrasta kakvi tvore bitan element klasične instrumentalne muzike. U baroku se čitav stavak gradi na obilježjima jedne melodičko-ritmičke ćelije, koja ga u prilično dosljednjoj primjeni ispunja, bilo na temelju imitiranja ili sekvenciranja.

Nasuprot takvim karakteristikama, melodika klasike (uključujući i melodiku rokokoa) odaje drukčiji profil. Ona je u prvom redu strogo simetrična; struktura joj je veoma pregledna jer se redovito osniva na nizanju dvotaktnih jedinica, koje se okupljaju u veće skupine od po 4, 8, 16, 32 takta. Simetriju u klasičnoj melodici ističe ponajprije pravilno odmjenjivanje teških dobi, koje se javljaju u jednakim razmacima, a zatim periodičko kadenciranje. Nasuprot beskonačnoj motoričnosti i slobodnom, nezaustavljivom odvijanju linearnih valova baroknog melodijskog tipa, klasična je melodija zatvorena cjelina, kojoj je tačno omeđen početak i kraj. Sekvence postepeno nestaju, rastvoreni suzvuci, koji su tvorili temelj barokne motorike, postaju sada često nosiocima simetričnih, veoma konciznih i jasnih muzičkih misli.

Dinamika muzičkog baroka na instrumentalnom području, sa svojim oprečnostima forte i piana, tj. oštrim prelaženjem s jedne dinamičke plohe

na njoj suprotnu, ustupa u klasici mjesto prelaznoj, postupnoj dinamici u kojoj crescendo i decrescendo unose u muzički izraz vrednote dalekosežna značenja.

Napokon, znatne se promjene zbivaju i u instrumentariju i njegovu iskorišćivanju. Neki instrumenti nestaju (viola da gamba, izvjesne vrste flauta i oboa), a drugi se javljaju i trajno ostaju u upotrebi (klarineti). Započinje individualizacija instrumenata u orkestru; ona dokrajčuje baroknu praksu, koja je često izvodiocu prepuštala izbor instrumenta (osobito u komornoj muzici), te obogaćuje jezik novih orkestralnih forma.

Na području instrumentalne muzike XVIII st. uvodi znatne novosti u muzički život. Otvaranju javnih kazališta, prvom preduvjetu za aktivno sudjelovanje građanskog staleža u preobražavanju umjetnosti feudalne klase, odgovara, na području instrumentalne muzike, uvođenje stalnih javnih instrumentalnih koncerata, koji omogućuju novim društvenim snagama dodir s instrumentalnim stvaranjem i postepeno oblikovanje novog stava i novih zahtjeva. Još potkraj XVII st. (kad je, dakle, već bila izvršena građanska revolucija u Engleskoj) organizira u Londonu muzičar John Banister 1672. prve javne koncerte, uz naplatu ulaznice; u početku XVIII st. (1714) upriličuje takve koncerte u engleskoj prijestolnici neki trgovac ugljenom; oba ta organizatora muzičkih priredaba pripadaju očito građanskom staležu. U Parizu u XVIII st. nastaju dvije značajne ustanove: Anne Philidor utemeljuje 1725. tzv. Concerts spirituels, a 1770. osniva Gossec Koncerte ljubitelja muzike. U Beču se instrumentalni koncerti uvode u polovini stoljeća: u to vrijeme nalazimo ih i u Leipzigu, pa u Berlinu, Hamburgu, Dresdenu.

INSTRUMENTALNA MUZIKA U PRVOJ POLOVINI XVIII STOLJEĆA
MAJSTORI KASNOG BAROKA i ROKOKOA

Italija. Violinisti. Kroz čitavo XVIII st. ogleda se u djelatnosti talijanskih kompozitora razvojni put instrumentalne muzike toga doba. Kasni barok i rokoko, svijet klasične simfonije i komorne muzike, podjednako su zastupani stvaranjem bogatog niza majstora, među kojima se visoko izdižu imena kao što su Vivaldi, Tartini, Domenico Scarlatti, Sammartini, Boccherini.

U prvoj polovini stoljeća osobito su značajna postignuća talijanske violinske umjetnosti, u kojoj prednjače veliki umjetnici Vivaldi i Tartini.

Antonio Vivaldi (rođ. vjerojatno 1678. u Veneciji, umro u Beču 1741, a ne 1743, kako se dugo držalo), razvio je izvanredno plodnu djelatnost ne samo na polju instrumentalne muzike već i duhovne i operne. Svećenik po zvanju (nazivali su ga »il prete rosso« — »crveni pop« — zbog riđe kose), izvrstan violinist, Vivaldi je dugo vremena podučavao violinu i dirigirao u muzičkoj školi »Ospedale della Pietà« u Veneciji.

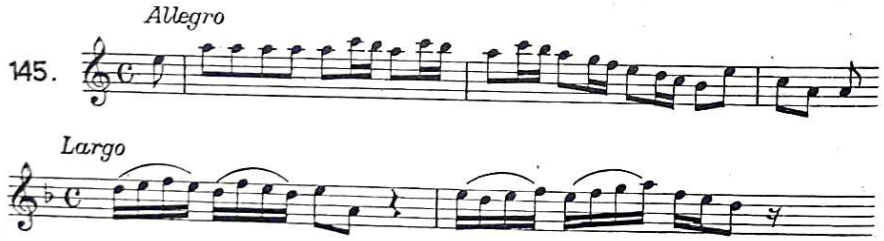
Taj nemiran, impulzivan duh, nezadovoljan utrtim stazama, uvijek tragajući za novim pojedinostima, ostavio je oko 50 opera, priličan broj crkvenih djela i golemu količinu instrumentalnih radova, među kojima velika većina pripada području koncertantne muzike.

Vivaldijeve opere, unatoč uspjelim fragmentima, ne izdižu se nad tip prosječne talijanske opere tih vremena. Vivaldi ne produbljuje muzikom dramsku radnju i nastavlja nezdrave tradicije bezizraznog ornamentiranja.

Uspjelije su Vivaldijeve duhovne kompozicije (oratorij *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* za soliste, zbor i orkestar, mise, psalmi, himne, moteti, značajni *Stabat Mater* za kontraalt i gudački kvartet).

No pravu mjeru njegove stvaralačke snage i rijetke plodnosti daju instrumentalne kompozicije. One obuhvaćaju triosonate, sonate za violinu i continuo, sonate za violončelo i continuo, te golem broj koncerata (concerti grossi i solistički, ponajviše violinski koncerti). Stvaranju koncertantne muzike posvetio je Vivaldi svoje najbolje sile, a i najviše vremena. Prema popisu što ga je načinio M. Pincherle, jedan od najtemeljitijih poznavalaca Vivaldijeve umjetnosti, Vivaldi je napisao 446 koncerata (od toga 221 za violinu), 75 sonata i 23 simfonije-uvertire! Cjelokupno izdanje svih Vivaldijevih djela objavljuje od 1947. »Istituto italiano A. Vivaldi« u Milanu.

Sam Vivaldi nije strogo lučio concerto grosso od solističkog koncerta. U zbirkama koje je objelodanjivao ima koncerata jedne i druge vrste. U concertu grossu solistički sastav predstavljaju često dvije violine, rjeđe tri ili četiri. Solistički koncerti (za jedan instrument) nisu svi pisani za violinu. Ima ih i za violončelo, violu d'amore, flautu, obou, fagot, rog, trublju i mandolinu. Tehnički zahtjevi u solističkim dionicama znatno su veći nego kod Vivaldijevih prethodnika (osobito u ljestvičnim prijelazima). U svojim koncertima Vivaldi konačno utvrđuje Torellijev trostavačni tip: allegro — adagio — allegro. Stavci su većinom nevelika opsega: nakon brzog, redovito muževnog, odlučnog prvog stavka slijedi jarki kontrast srednjeg, koji je vrlo često koncipiran u molu, protkan elegičnošću i sjetom (katkada u formi siciliana); završni stavak redovito je izgrađen u blještavilu barokne motorike i pokretnosti (ponekad na ritmu gigue). Dok Vivaldijevi adagi spadaju u njegove najuspjelije, najizvornije stranice, u kojima lirika talijanskog baroka proživljuje svoj najdublji intenzitet, prvi stavci njegovih koncerata očituju najviše pažnje u razrađivanju i dotjerivanju formalne okosnice, koja se temelji na naizmjeničnim nastupima cjelokupnog orkestralnog sastava (tutti) i solista. Pri tom tutti uglavnom izvode tematsku građu (tzv. ritornello), dok solist većinom ispunja svoje nastupe slobodno figuriranim prijelazima i epizodama, koji katkada parafraziraju ritornello ili donose kakvu novu, samostalnu muzičku misao.



Iz Vivaldijeva violinskog koncerta u a-molu

Kolorist po naravi, Vivaldi je imao mnogo smisla i za muziku programnih obilježja, o čemu govore donekle već naslovi nekih njegovih zbirki i koncerata (*La Stravaganza, L'estro armonico*). U tom smislu najizrazitiji su njegovi glasoviti *Koncerti o godišnjim dobama (Concerti delle stagioni)*. No Vivaldi ne upada u naivni tonski realizam i smiješno oponašanje prirodnih pojava (iako mu je ponekad blizu). On zna uskladiti programne težnje s formalnim zahtjevima i stvoriti uspješne opće ugođaje. U ciklusu od četiri koncerta, koje ilustriraju četiri soneta nepoznata autora (po jedan za svako godišnje doba), Vivaldi iznosi originalnim jezikom, punim oprečnosti i raznolikosti, bogat niz slika iz prirode. Dolazak proljeća, veselje po šumama i livadama, seoski ples, mir u prirodi, oluja i vjetar, lovačke zabave, jednoličnost zimske pustoši, sve su to prizori koje Vivaldi dočarava živim jezikom.

Programne naslove davao je Vivaldi i nekim drugim svojim koncertima *(Oluja na moru, Užitak, Lov)*.

Nakon Vivaldija najveći je predstavnik talijanske violinske umjetnosti u XVIII st. Giuseppe Tartini (1692—1770). Rodio se u Piranu u Istri, od oca Firentinca i majke Istranke.[86] Njegov se mladenački život prilično burno odvijao: nagla ćud vodila je Tartinija kroz sukobe, svađe i dvoboje do — samostanskih zidina, kamo se morao sklonuti navodno zbog potajnog, nedopuštenog vjenčanja s nekom djevojkom. Za boravka u samostanu čini se, ali nije sasvim utvrđeno, da je počeo temeljitije učiti violinu kod češkog redovnika, istaknutog muzičara Bohuslava Černohorskog (1684—1742), koji je kasnije u Pragu osnovao znamenitu violinsku školu. God. 1726. nalazimo Tartinija u Padovi kao prvog violinista u kapeli sv. Antuna. Prije toga, 1723—1726, boravi u Pragu kao član privatnog orkestra grofa Kinskog. God. 1728. otvara u Padovi violinsku školu, koja je ubrzo stekla evropski glas. (Tartinijevi su učenici, među ostalima, Nardini i Pugnani.) U tom gradu gdje je i nadalje djelovao u kapeli sv. Antuna, Tartinija je zatekla i smrt.

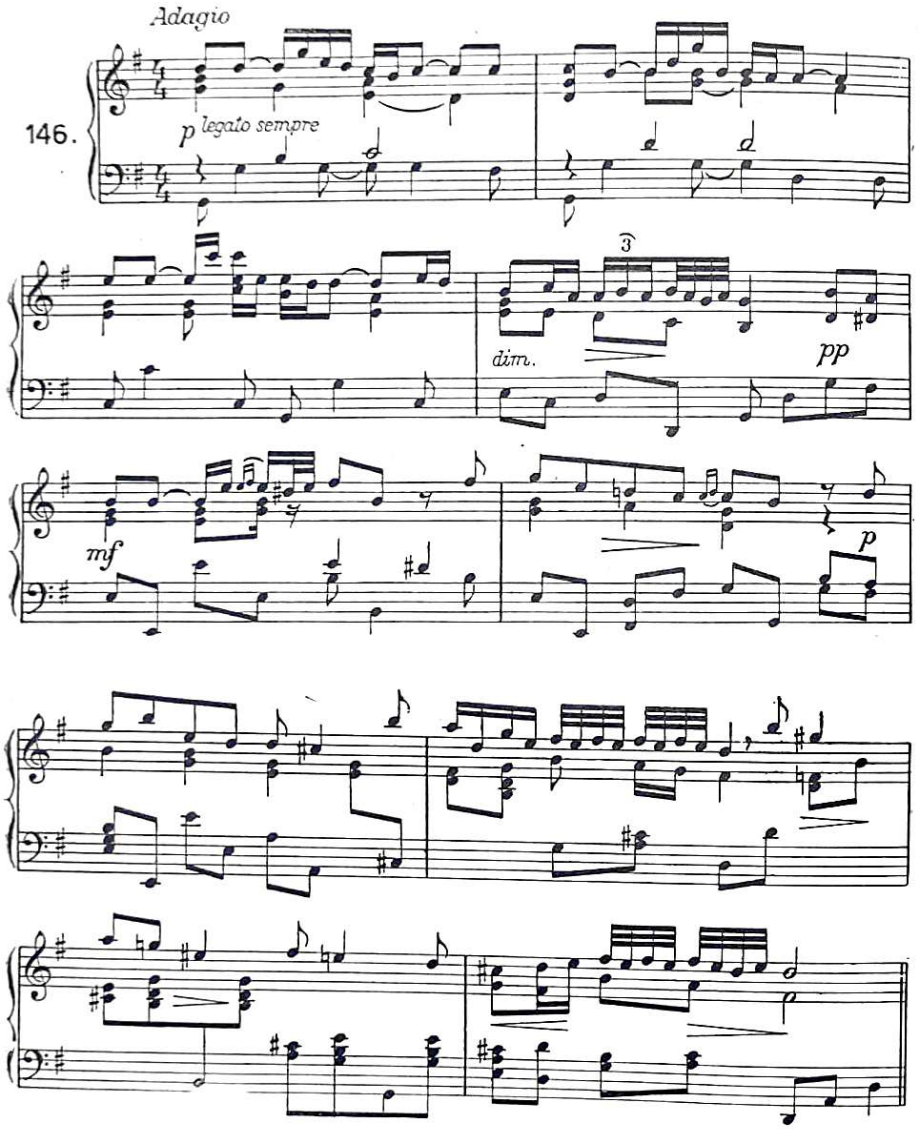
Ovaj je značajni umjetnik zaslužan na mnogim područjima. U njemu su se udruživali violinist, pedagog, učenjak i kompozitor. Quantz je o njemu pisao: »Po ljepoti zvuka to je jedan od najvećih violinista. Podjednaka mu je snaga prstiju i gudala. Dok svladava i najveće poteškoće, ne osjeća se kod njega ni najmanji napor.« Suvremenici su često isticali pjev njegove violine. Tartini je obogatio i violinsku tehniku: prvi je počeo upotrebljavati deblje žice, produžio je gudalo i usavršio tehniku lijeve ruke (trileri, višehvati). Mnogo vrijednih uputa, savjeta i objašnjenja za violiniste sadrži njegovo djelo *Traité des agréments (Rasprava o ukrasima*, izdana u Parizu poslije njegove smrti, 1781, u francuskom prijevodu).

Tartinija su živo zanimali akustički problemi. Njegov *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia (Traktat o muzici na temelju prave nauke o harmoniji*, 1754) izazvao je znatan odjek u ondašnjem učenom svijetu, osobito u Francuskoj, što se očitovalo i u brojnim polemikama koje su nastale između Tartinija i francuskih, pa i nekih talijanskih učenjaka. Tartini je potkraj života postao vrlo povučen baš zbog razočaranja što ih je doživljavao u vezi s neuspjehom nekih svojih teorija. Na teoretskom području najznatnije je Tartinijevo otkriće tzv. ton diferencije. Taj ton nastaje kad istodobno zazvuče dva tona u konsonantnom intervalu. *Ton diferencije* (nazvan i *treći ton — terzo suono*) javlja se tada kao rezultat razlike među titrajima zvučećih tonova, te je, prema tome dublji od njih.

Na polju instrumentalne, violinske i komorne muzike Tartini je pokazao zamjernu plodnost. Od njegovih 125 pronađenih koncerata (komponirao ih je navodno više od 200), 160 violinskih sonata (i njih je napisao oko 200) i oko

[86] Hrvatski muzikolog Fr. Kuhač pokušao je svojedobno (u zagrebačkoj »Prosvjeti«, 1898, u članku *Josip Tartini i hrvatska pučka glazba*) prikazati Tartinija kao sina hrvatskih roditelja, kojih bi pravo ime moglo biti Trtanj, Tartanj, Tartinić ili slično. Kasnija su istraživanja nepobitno utvrdila da Tartinijev otac i očevi preci potječu iz Firence. Prilično neuvjerljivim argumentima pokušao je Kuhač utvrditi i srodnost nekih Tartinijevih tema s hrvatskim narodnim napjevima.

50 triosonata izdan je samo manji dio, što donekle otežava donošenje definitivnog suda o Tartinijevoj stvaralačkoj djelatnosti. Objavljena djela svjedoče o njegovim snažnim stvaralačkim sposobnostima i o toploj patetičnosti melodike i jakosti unutarnjeg izraza, kakvi izbijaju iz ovog adagia jedne od njegovih violinskih sonata:



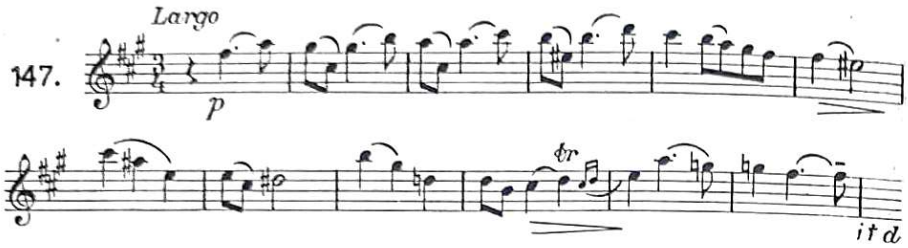
Tartinijevo stvaranje nalazi se negdje po sredini između baroka i rokokoa. U triosonatama čuva continuo, tu snažnu kočnicu koja je stajala na putu razvoja novih tipova komorne muzike; ali u kompozicijama koje je nazivao *sonate a quattro* već nema continua, pa ih treba uvrstiti u rane pokušaje

oblikovanja gudačkog kvarteta, jedne od najznatnijih tekovina muzike klasike. U strukturi violinskih sonata Tartini se redovito pridržava staријeg tipa; međutim, njegova mašta i specifična ekspresivnost odaju u njegovu stvaralaštvu čak i crte rane romantike (u vezi s tim treba spomenuti legendarnu pozadinu glasovite Tartinijeve violinske sonate *Il trillo del diavolo* - *Đavolji ćurlik:* Tartini je, navodno, sanjao kako vrag sjedi na njegovu krevetu i svira na violini trilere uz pratnju na dvije žice, pa mu je s mnogo muke uspjelo đavolje vratolomije, iako nepotpuno, zapamtiti i zapisati). Tip Tartinijeva violinskog koncerta ima srodnih crta s Vivaldijevim, ali se u njemu zamjećuje težnja za produbljivanjem solistovih nastupa, u kojima figurirani odlomci postepeno ustupaju mjesto postupku koji bi se donekle mogao nazvati razrađivanjem tematske građe. A i patetičnost solistove dionice često upućuje na vremena »osjećajnog stila«, dok se u nekim tehničkim obilježjima očituju tekovine novog simfonijskog jezika (nova dinamika).

Tartini nije pisao opere. Ali veze između njega i ondašnje opere ipak postoje. Poznato je da je Tartini prije komponiranja često čitao odlomke iz pjesničkih djela, da bi tako lakše pobudio djelovanje mašte i uzbudio osjećaje. On je više puta u tu svrhu čitao baš Metastasija, najuvaženijeg ondašnjeg libretista na polju ozbiljne opere. Ne samo to. Tartini je nad mnoge polagane stavke svojih djela upisivao karakteristične rečenice ili stihove koji su odražavali opći ugođaj stavka. Ponekad takvi stihovi nisu drugo nego odlomci iz Metastasijevih libreta. Štaviše, gdjekad se može ustanoviti da je Tartini, sastavljajući svoju instrumentalnu melodiju, u stvari uglazbio stihove koje je izabrao za geslo stavka, samo ih, dakako, nije napisao pod note! Zanimljivo je i to što Tartini mnoge od tih rečenica i stihova, koje je stavljao na čelo polaganih stavaka, nije ispisivao običnim pismom, već šiframa koje je sam pronašao (značenje im je tek u najnovije doba otkrio grčki muzikolog M. Dounias).

Uz Vivaldija i Tartinija djelovao je, u domovini i izvan nje, oveći broj talijanskih violinista pedagoga i kompozitora. Francesco Geminiani (1687—1762), Corellijev učenik, dugo je boravio u Londonu, Dublinu i Parizu. Komponirao je brojna djela tipa concerto grosso (u njima je proširio concertino u sastav gudačkog kvarteta, dodajući mu violu), violinskih sonata, triosonata, ali je velik ugled stekao prvenstveno svojim didaktičkim djelima s područja violinske nastave. Svi su ti radovi objavljeni na engleskom jeziku; među njima je i jedna od prvih violinskih škola (*The art of playing on the violin*, 1731). — Pietro Locatelli (1695—1764) dugo je putovao po Evropi, dok se nije konačno nastanio u Amsterdamu, gdje je i umro. Njegova djela (concerti grossi, violinski koncerti, capricci za violinu, triosonate, violinske sonate) odaju već nova vremena »galantnog stila«, dražest i sentimentalnost rokokoa. Locatelli razvija u svojim violinskim djelima dotad neslućeni virtuozitet, koji kao da najavljuje Paganinija, a u strukturu concerta grossa unosi nova obilježja: obogaćuje izražajne mogućnosti concertina, u koji ne ulaze samo gudački instrumenti već i duhački (flaute), te se katkada služi recitativnim elementima, u čemu se očituje utjecaj opernog kazališta. — Evaristo Felice dall'Abaco (1675—1742) pisao je violinske sonate, triosonate, violinske koncerte, crkvene koncerte, u kojima dolazi do izražaja sjaj i monumentalnost kasnog baroka. Dugo je boravio u Münchenu. — Venecijanac Tommaso Albinoni (1671—1750) ostavio je, pored brojnih, zaboravljenih opera, uspjele violinske koncerte, triosonate, violinske sonate, sonate za flautu i continuo. Francesco Maria Veracini (1690— oko 1750) dao je u svojim violinskim sonatama (osobito u sonati u e-molu) svjedočanstva izvorne melodičke invencije, koja je često protkana melankolijom, ali pokazuje mnogo smisla za eleganciju i graciju »galantnih« vremena. Mnogi Veracinijevi polagani stavci za violinu odlikuju se divnom čistoćom obrisa, tako, na primjer, glasoviti *Largo:*

147.



Ovaj je istaknuti violinski virtuoz živio dugo izvan domovine, u Dresdenu, Pragu i Londonu. — Lične crte, elemente novog, ne više baroknog muzičkog jezika nalazimo i u djelima što ih je ostavio Francesco Antonio Bonporti (1672—1749). Među njegovim kompozicijama nalaze se mnoge triosonate, invencije za violinu i continuo, menueti, concerti a quattro i druga djela. U prvoj polovini XVIII st. razvijao je svoju uspješnu pedagošku djelatnost i Giovanni Battista Somis (1686—1763), glava glasovite violinske škole.

Čembalisti. Drugo veoma važno područje talijanske instrumentalne muzike XVIII st., osobito u njegovoj prvoj polovini, pripada muzici za čembalo. To stoljeće znači za čembalo doba vrhunca u njegovu razvoju, ali vrhunac za kojim će slijediti naglo opadanje, prouzrokovano sve većim interesom za moderni klavir, koji se u to vrijeme postepeno usavršava i potkraj stoljeća sve više istiskuje svog preteču.

Muzika za čembalo očituje sasvim drukčije crte od one za violinu ili za koncertantne sastave. U doba o kojem govorimo čembalo stječe punu samostalnost. To je instrument sasvim specifična karaktera, u kojemu ništa više ne podsjeća na negdašnju potčinjenost orguljama i na vezu s njima. Ali baš ta njegova specifičnost uvjetuje i razlikovanje od muzike kakvu su pisali za gudače. Uzalud ćemo od čembala tražiti širinu i dubinu melodičke linije, u koju su talijanski violinisti kompozitori unosili toliko ekspresivnosti i dinamizma, ili toplinu čuvstava koja se sretno stapala s baršunastom bojom zvuka na violini; onu izrazitu pjevnost, po kojoj se violinska muzika toliko približuje vokalnoj (otuda i njihov međusobni utjecaj), čembalo nam neće moći pružiti. On traži drukčiju tematiku, koju iskorišćuje i dopunjuje svojim naročitim tehničkim mogućnostima za zvukovne efekte. Čembalu najbolje odgovara hitar, pokretan tempo i tematika u kojoj nema oduljih notnih vrijednosti (na taj se način, naime, razmjerno najlakše dadu svladati poteškoće koje nastaju zbog kratkotrajnosti zvukova čembala).

Talijanski su čembalisti znali izgraditi vlastiti umjetnički jezik, koji se, na primjer, razlikovao od onoga u francuskih čembalista; Francuzi su u svojim djelima za čembalo stvarali karakteristične genre-slike, obilno se služeći programnim naslovima. Uz to, u francuskoj muzici za čembalo vlada široka, profinjena upotreba ukrasnih formula (agréments). Kod talijanskih čembalista, programnost je, ukoliko je ima, dosta rijetka a povezana je uz doživljavanje općih ugođaja. I ukrasi se javljaju u mnogo manjoj mjeri.

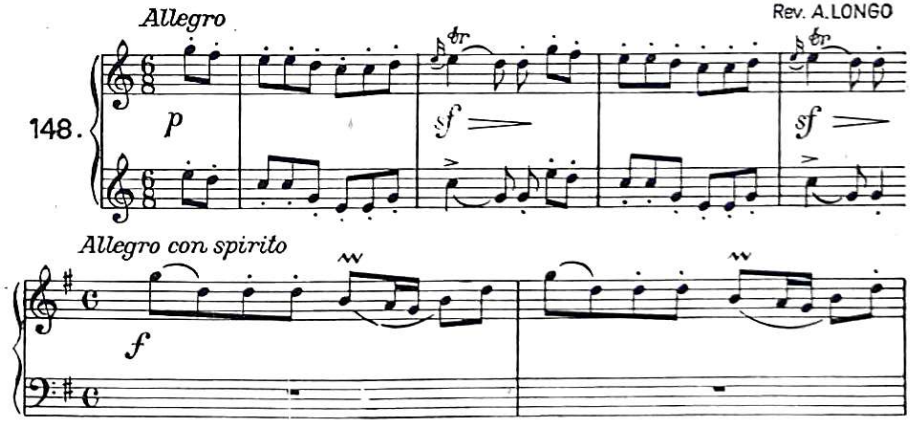
Broj kompozitora koji su u Italiji u XVIII st. pisali za čembalo prilično je velik. Ali jednom od njih pripada isključivo prvenstvo: Domenico Scarlatti, najveći majstor čembala u Italiji, ujedno je i jedan od prvaka muzičkog rokokoa u Evropi.

Rođen u Napulju 1685. od oca Alessandra, poznatog opernog kompozitora napuljske škole, Domenico Scarlatti je po svoj prilici učio čembalo i orgulje kod glasovitog ondašnjeg čembalista Bernarda Pasquinija. God. 1709. odlazi u Rim, gdje za privatno kazalište poljske kraljice Marije Kazimire piše nekoliko dobro primljenih opera. God. 1715—1719. djeluje kao zborovođa u kapeli sv. Petra. Nastaju tada mnoge njegove crkvene kompozicije (mise, psalmi i dr.). God. 1720. ili 1721. Scarlatti je u Lisabonu dvorski čembalist i učitelj princeza. Kad se jedna od njih udala za princa od Asturije i nastanila u Madridu, Scarlatti ju je, po njezinoj želji, slijedio u španjolsku prijestolnicu. Tu su nastale njegove brojne kompozicije za čembalo, tu je majstor, kao i za kraćih boravaka u domovini, bio predmetom neobičnog poštovanja i udivljenja što ga je izazivalo njegovo stvaranje za čembalo i na čembalu. Umro je 1757. u Madridu (a ne u Napulju, kako se dugo smatralo).

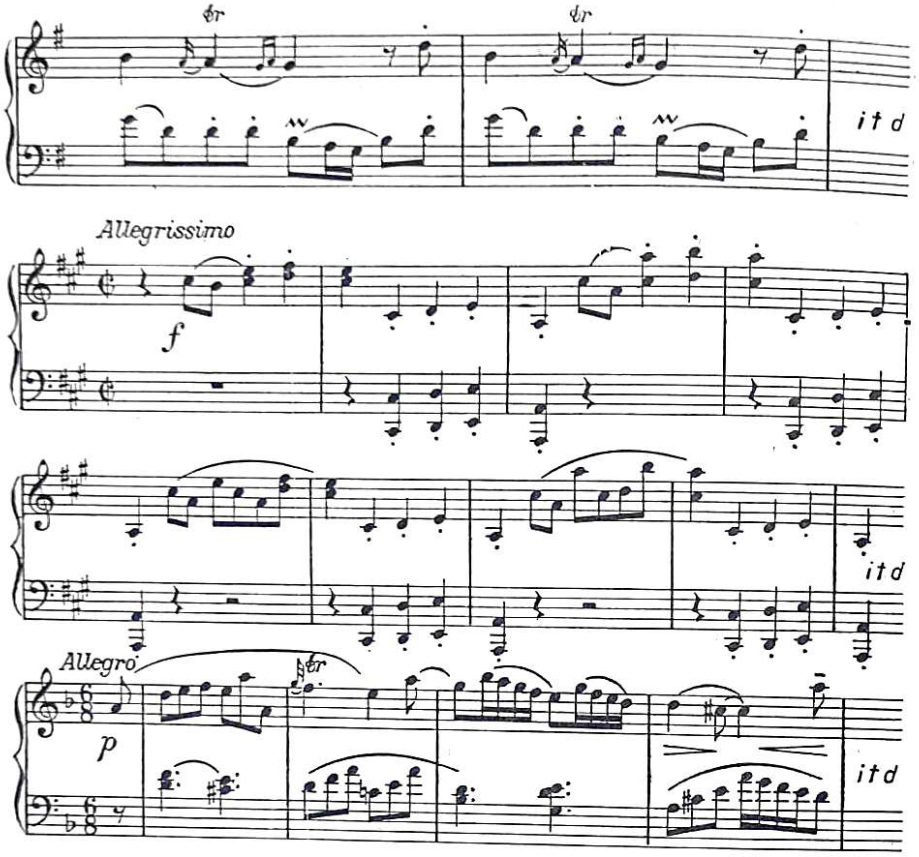
Od golemog broja Scarlattijevih djela za čembalo izdan je za njegova života razmjerno malen dio, i to pod nazivom *Esercizi per gravicembalo* (*Vježbe za čembalo*; za neke od sonata ovaj je naziv i opravdan jer ih je Scarlatti očito napisao zbog svladavanja određenih tehničkih problema, npr. arpeđiranja, skokova, križanja ruku, ponavljanja jednog te istog tona i sl.). U kasnijim izdanjima sve su njegove kompozicije nazvane sonatama.

Scarlattijevih 550 sonata[87] predstavlja svijet za sebe u talijanskoj instrumentalnoj muzici XVIII st. Strogo lične, one su i odbljesak mentaliteta rokokoa; u njima živi sjaj i dražest, humor i prpošnost, vedrina i lakoća, virtuozitet i dekorativnost »galantne« sredine. No Scarlattijeve sonate oživljuju i ritmiku, koja katkada potječe iz uobičajenih plesnih shema u okviru suite, ali često i iz blizine naroda. Scarlatti je stvarao u doba kad se muzički rokoko razvijao usporedo s posljednjim decenijama baroka. Otuda u njegovim sonatama ima i tipičnih baroknih elemenata (sekvence), među koje spada svakako i polifono oblikovanje. No iako je Scarlatti ponekad znao pisati djela izgrađena na strogom kontrapunktičkom tkivu (čuvena *Mačkova fuga* s bizarnom temom), drugdje je njegova polifonija umjerena, izvanredno pregledna i ograničena samo na pojedine odlomke djela (često samo na početne taktove). Inače, Scarlattijeve sonate i tematikom i načinom obradbe tematske građe nemaju mnogo srodnosti s baroknom koncepcijom instrumentalnog muzičkog djela. O tome nas može uvjeriti pogled na nekoliko poznatih, karakterističnih Scarlattijevih sonatnih tema:

148.

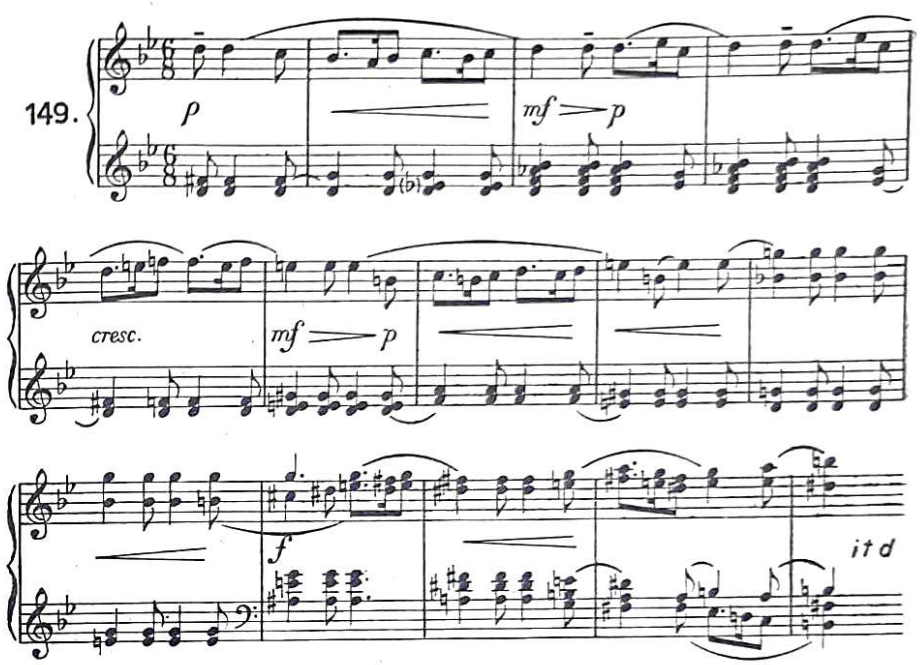


[87] Toliko ih sadrži cjelokupno izdanje što ga je u 11 sv. objavio A. Longo. Kasnije je pronađeno i nekoliko drugih sonata koje se s izvjesnom vjerojatnošću pripisuju Scarlattiju.



Scarlatti je znatno unaprijedio tehniku čembala i postavio na čembalista zahtjeve kojima mogu udovoljiti samo veoma vješte ruke. Virtuozitet Scarlattijeve tehnike temelji se na smjelim ljestvičkim prijelazima, najrazličitijim ritmičkim kombinacijama, »skokovima« koji često u vrtoglavom križanju ruku iziskuju veliku pouzdanost i predstavljaju gotovo nov element u tehnici čembala; na rastavljenim suzvucima (arpeggima), koji poprimaju najrazličitiji izgled, primijenjeni u jednoj ili drugoj ruci, ili u obje; na ukusnoj upotrebi terca, seksta i oktava, opetovanih tonova (note ribattute) i drugih zanimljivih postupaka; oni uzrokuju onu karakterističnu »nepredviđenost« u Scarlattijevim sonatama, posvjedočujući neiscrpljivost kompozitorove mašte, koja nikad ne zamjenjuje eleganciju, ukus i duhovitost površnošću i ispraznom igrom tonova.

Scarlatti je velik majstor ritma, jednog od primarnih elemenata u životu i djelovanju njegovih sonata. Ali on je i nenadmašiv u bogatstvu harmonijskih obrata, modulacija i naglih no ukusnih prijelaza iz tonaliteta u tonalitet. I na tom području »nepredviđenost« svjedoči o genijalnoj fantaziji umjetnika, koji katkada nagovješta harmonijske slobode romantike i XIX st. (fragment jedne sonate):



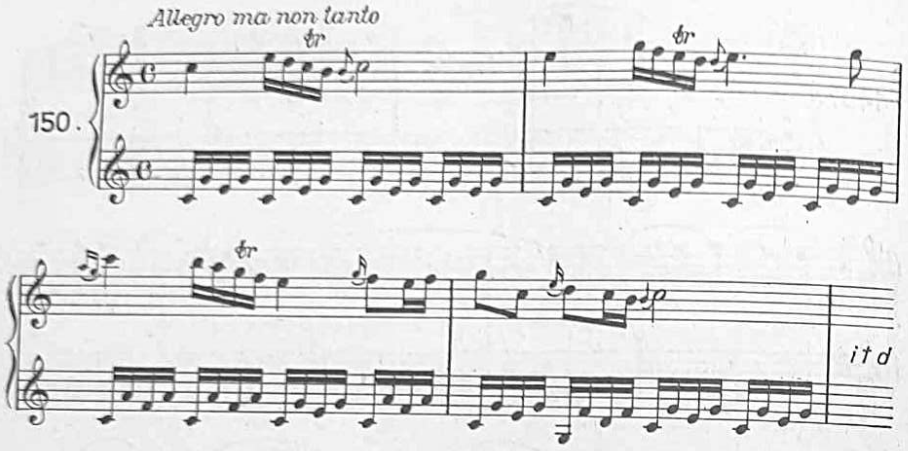
Sve su Scarlattijeve sonate (uz rijetke iznimke) jednostavačne. Što se tiče njihove forme, ona je također raznolika, ali se uglavnom dade svesti na dvodijelnost s karakterističnim baroknim lukom, od tonike na dominantu i s dominante natrag na toniku. Većina ih ima samo jednu glavnu temu, ali se ponegdje susreće i druga tema, oprečna prvoj, a ima i tragova provedbe, tako da se i kod Scarlattija nalaze začeci strukture klasične sonatne forme.

Kao i u području violinske umjetnosti u Italiji XVIII st. tako je i u oblasti muzike za čembalo djelovao velik broj kompozitora. Ali ni za jednog se ne može kazati da mu u stvaranju čembalo zauzima onako vidno, istaknuto, gotovo isključivo mjesto kao kod Scarlattija. Ostali talijanski čembalisti rade više ili manje intenzivno i u drugim područjima osobito na opernom.

Spomenut ćemo najznatnije.

Nicola Antonio Porpora (1686—1768) pisao je duhovne kompozicije (mise, psalme, motete), opere, komorna djela. Osnovao je znamenitu pjevačku školu, iz koje su izišli mnogi glasoviti pjevači. Njegova djela za čembalo odišu dražešću rokokoa. — Naprotiv, čembalske kompozicije (sonate) što ih je ostavio Francesco Durante (1684—1755), značajan majstor crkvene muzike i dobar pedagog, učitelj najistaknutijih talijanskih opernih kompozitora toga doba, očituju znatne kontrapunktičke elemente i ozbiljnost koja nema mnogo zajedničkog sa Scarlattijevom vedrinom. — Venecijanac Domenico Alberti (oko 1710—oko 1740) pisao je sonate, među kojima ima dvostavačnih. Po uzoru na opernu tehniku, rado se, za pratnju tema, služio jednostavnim arpeđiranim figurama u basu, koji je po njemu dobio naziv *albertinski bas* (v. primjer br. 150).

Čuveni teoretičar i historičar Giambattista Martini, poznatiji pod imenom Padre Martini (1706—1784) pisao je i sonate za čembalo i orgulje, a tako i poznati Benedetto Marcello. — Spomenuti majstor komične opere



Baldassare Galuppi, sjajan čembalist, dao je u svojih četrdesetak sonata većinom trostavačna djela (sheme: grave — allegro — allegro), u kojima se zamjećuje očit utjecaj operne lirike i gudačke kantilene. — Tom području pripadaju i sonate Pergolesija, koje također odaju da ih je pisao velik umjetnik opere buffe. — Pietro Domenico Paradisi (Paradies, oko 1710—1791) dugo je živio u Londonu kao učitelj čembala i pjevanja. Napisao je nekoliko sonata za čembalo (vrijedne su sonate u D-duru i u A-duru).

Francuska. U prijelazu na XVIII st. i u njegovoj prvoj polovini razvija se dalje u Francuskoj djelatnost njezinih klavsenista i orguljaša. No uz nju se javlja i živo zanimanje za muziku komornog tipa, srodnu onoj talijanskih majstora, s posebnim naglašavanjem violine kao vodećeg instrumenta. U tadašnjoj francuskoj instrumentalnoj muzici, osobito za clavecin, susrećemo onu karakterističnu crtu koja će se i kasnije neprekidno javljati u instrumentalnom stvaranju Francuza. To je težnja da se muzika postavi na programnu osnovu, da se tonovima prikažu izvanmuzička zbivanja. Mi smo na takva nastojanja već nailazili i ukazivali na naivni realizam koji se u takvim prilikama često očitovao. Međutim, francuska instrumentalna muzika XVIII st. pokazuje u tom pogledu napredak; produbljuje se značenje programnosti kao umjetničke koncepcije koja kroz muziku želi dati u prvom redu utiske, osjećajne dojmove proživljenog.

Prilazeći skupini istaknutih tadašnjih klavsenista i orguljaša, našu će pažnju ponajprije privući François Couperin (1668—1733), prozvan »Le Grand« (Veliki), čovjek koji sintetizira i u mnogo čemu dovodi umjetnost francuskih majstora klavsena do nenadmašena vrhunca.

Couperin je najistaknutiji član jedne veoma muzikalne obitelji. Muzikom su se aktivno bavili njegov djed Charles, otac Charles i dva očeva brata, Louis i François, uz druge rođake i potomke. Svi su se od njih uspješno bavili i kompozicijom.

Couperinov se život odvijao u Parizu (gdje se rodio i umro). U francuskoj prijestolnici Couperin je vršio dužnost orguljaša u crkvi St. Gervais gotovo pola stoljeća. Ali on je i zarana stupio u kraljevski dvor kao orguljaš kraljevske kapele i učitelj kraljeve djece, neposredno doživljavajući blještavilo svakodnevnog života Ljudevita XIV.

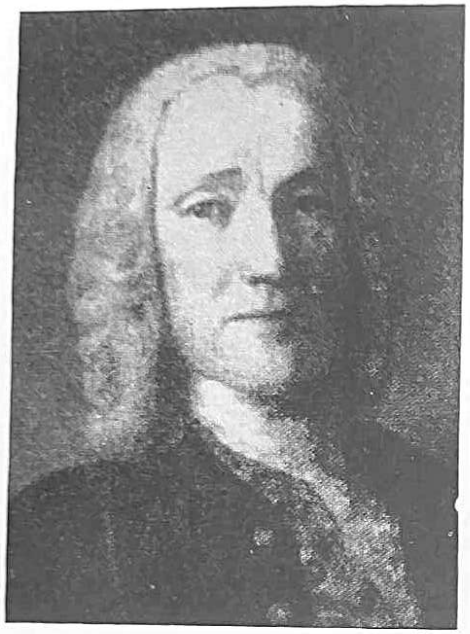
Christoph Willibald Gluck

Antonio Vivaldi

Giuseppe Tartini

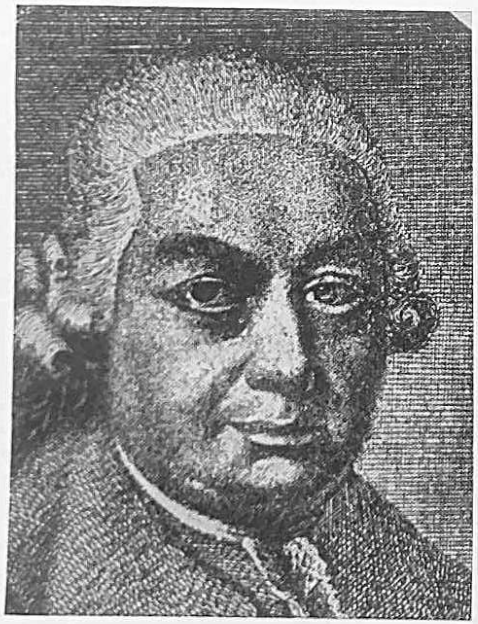
Pietro Locatelli

TABLA 12



Domenico Scarlatti

François Couperin



Carl Philipp Emanuel Bach

Johann Christian Bach

Kad se danas spomene Couperinovo ime, svatko pomišlja jedino na velikog majstora clavecina i na njegove klavsenske minijature, kojih ljupkost dočarava prve tragove muzičkog rokokoa u Francuskoj. Međutim, Couperin je ostavio i druge vrijedne radove: kompozicije za orgulje (ofertoriji), triosonate s karakterističnim programnim naslovima, uz povremeni utjecaj srodnih Corellijevih djela, pa niz od četrnaest koncerata, od kojih je četiri objavio pod zajedničkim nazivom *Kraljevski koncerti (Concerts royaux)*, a ostale pod nazivom *Les goûts réunis (Ujedinjeni ukusi)*, aludirajući time na združivanje elemenata francuske i talijanske muzike. Ti su koncerti u stvari suite sa po 5—8 uobičajenih plesnih stavaka, ali većinom bez programnih podnaslova. Izvodila ih je violina i clavecin, uz kakav gudački basov instrument, ali je poznato da su se tim instrumentima pridruživali i duhački (fagot, oboa, po svoj prilici i flauta). Među ostala majstorova instrumentalna djela idu još, osim kompozicija za clavecin, suite za dvije viole i obje apoteoze: *Parnas* ili *Corellijeva apoteoza* i *Lullyjeva apoteoza*. Posljednja dva djela zapravo su velike triosonate u više stavaka, s mnogo programnih podnaslova.

Couperin je ostavio i vokalnih djela, koja, uz rijetke iznimke, pripadaju području duhovne muzike (brojni moteti).

No pravi Couperin, onaj koji i danas živi i oživljuje osebujnost prošlih vremena, to je Couperin iz 215 klavsenskih kompozicija, objavljenih u četiri sveska: 1713, 1717, 1722. i 1730. (mnoga djela iz prvog sveska nastala su znatno prije 1713, još od 1695. pa dalje).

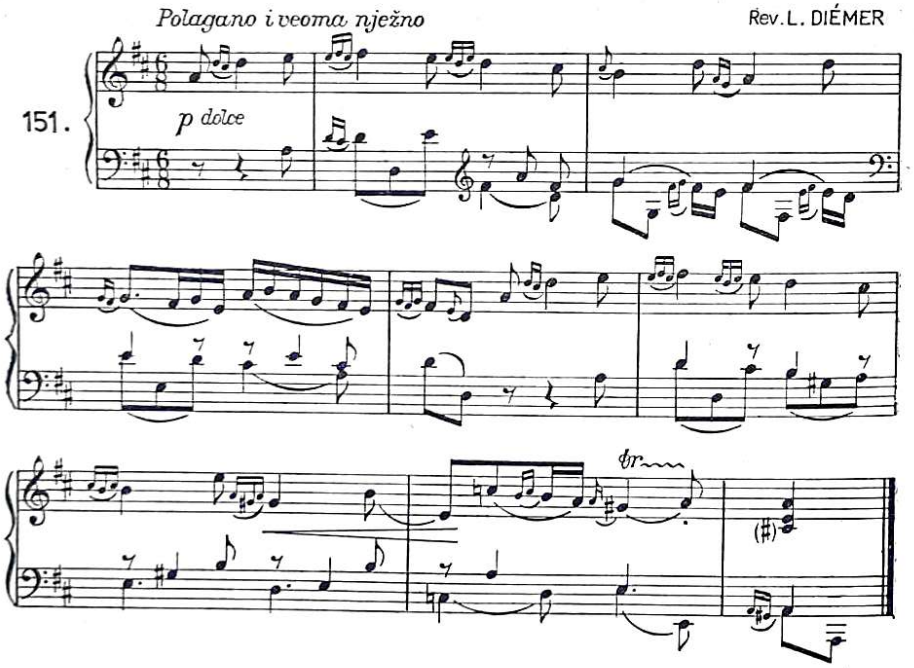
S gledišta muzičke forme Couperinove klavsenske kompozicije predstavljaju 27 suita nejednaka opsega i karaktera. Zapravo ta djela više i nisu suite, bar ne onakve kakve smo dosad susretali. U prvom redu, broj stavaka u tim kompozicijama, koje Couperin ne naziva suite već ordres, često daleko nadilazi i najveći broj dosad zabilježenih stavaka u suiti. Couperin će ih ponegdje nanizati i do 23! Zatim, mnogi stavci u tim Couperinovim kompozicijama gube vezu s ustaljenim ritmičkim obrascima, na kojima su, u nebrojenim djelima, gradili barokni majstori. Napokon — a to je i razlog zbog kojeg navedena veza iščezava — pojedini Couperinovi stavci sasvim prelaze u službu programnog naslova, koji ponekad ciklički obuhvaća cijeli »ordre«, izazivajući postanak brojnih novih podnaslova, za svaki stavak napose.

Kakvo je značenje Couperinovih suita s gledišta muzičkog sadržaja? Bilo da pojedini Couperinovi stavci zadržavaju ritmičku podlogu ustaljenih suitnih obrazaca ili je napuštaju, u njima se na osebujan način ogleda Couperinova svakidašnjica. Njegove su klavirske kompozicije u stvari muzički portreti i slike, izvedeni izvanrednom dražešću, lakoćom, uživljavanjem i smislom za poetičnost. U njima se očituje zapanjujuća raznovrsnost oblikovanja, koja od clavecina pravi instrument profinjena kolorita, nepolučenih dotad efekata, novih tehničkih osvajanja, katkad na veoma smjeloj harmonijskoj pozadini. Ali Couperina nisu privlačile samo određene osobe, kojih se tonska karakterizacija obično krije pod nazivima često nerješiva značenja; on je objekte svojih muzičkih slika nalazio i u prirodi, u životinjskom svijetu, u izvjesnim pojavama iz društvenog života, u ljepoti pejzaža. Ogledajmo malo povorku tih naziva pod kojima u Couperinovoj muzici žive i mnogi ondašnji odličnici, s kojima je majstor dnevno dolazio u dodir na dvoru: *Kneginja Marija, La Conti, La Couperinette* (to je najmlađa umjetnikova kćerka), *Kneginja de Sens, Sestra Monika (Soeur Monique), Ljupka Terezija,*

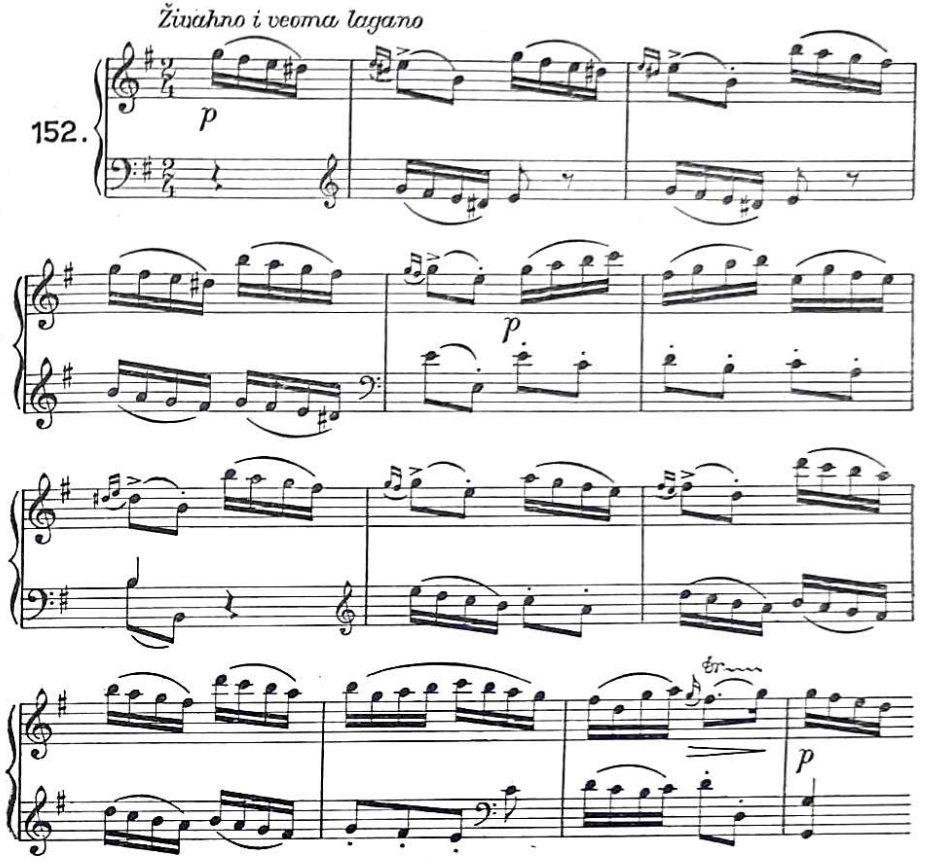
La Manon, Nježna Franjica (La tendre Fanchon), Žeteoci (Les Moissonneurs), Procvali voćnjaci, Zaljubljeni slavuj (Le Rossignol en amour), Leptiri, Komarac, Zvonjava s otoka Cythère, Budilica, Male vjetrenjače ... Širok krug Couperinova umjetničkog interesa vidljiv je i iz tog kratkog popisa. Na temelju bilo stvarnih, bilo izmišljenih likova Couperin je tonski nastojao prikazati bogatstvo čovječje naravi, ljepote prirode i njezinih stanovnika. U tom pogledu ističu se i njegove cikličke kompozicije *Les Folies Françaises ou les Dominos* i *Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise*. Prva od njih ocrtava alegorijski sastanak ljudskih osobina, vrlina i mana, odjevenih u domino, na karnevalskom plesu. Drugo je djelo zanimljiva satira u vezi s negdašnjim staleškim udruženjem muzičara (Ménestrandise) i sporom koji je nastao zbog toga što orguljaši nisu htjeli postati njegovim članovima, jer je u udruženju bilo previše diletanata i nedoučenih amatera.

Približimo se malo Couperinovoj muzici i poslušajmo nekoliko njegovih taktova: u njima već živi nov svijet rokokoa, duhovit, lakomislen i pomalo površan; brojni i raznovrsni ukrasi, tako karakteristični ne samo za Couperina već za svu francusku školu klavsenista, kao da postaju odrazom ornamentiranja na plohama arhitektonskih objekata i predmetima namještaja; a neusiljenost i lakoća, koja očito izbjegava napregnutu dramatiku i grubi realizam, odsjaj je općeg ondašnjeg mentaliteta.

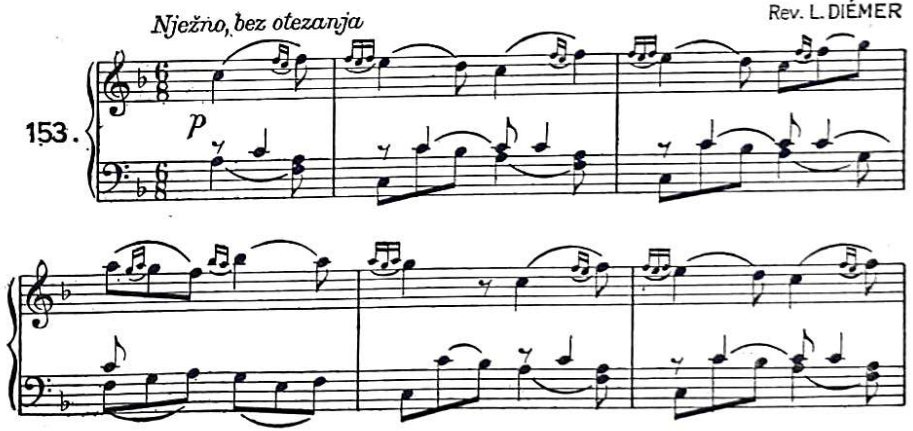
Evo *Zaljubljenog slavuja:*

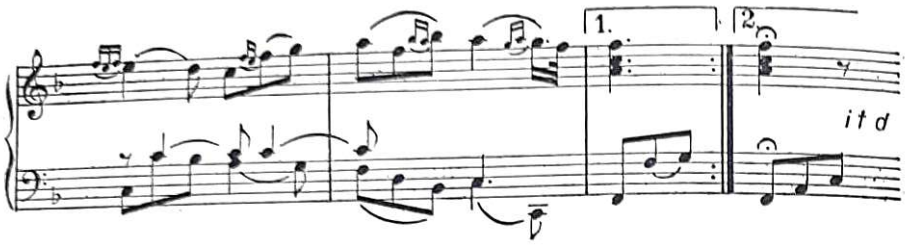


Male vjetrenjače hitro pokreću krila; ali težnja za ponešto realističkim oponašanjem nimalo ne umanjuje muzikalnost kompozicije:



Naposljetku, *Sestra Monika,* jedna od najpopularnijih Couperinovih minijatura, donosi sliku mira, sabrana sklada i trijeznosti:





Couperin je ostavio još jedno značajno djelo, plod svog uspješnog pedagoškog djelovanja: god. 1716. objavio je *L'art de toucher le clavecin*, uputu u sviranje na clavecinu. U toj vrijednoj knjizi daje Couperin brojna pravila i savjete, kako o držanju tijela, ruku i prstiju tako i o prstometu (i on, poput J. S. Bacha, zagovara upotrebu palca) i o raznim drugim pojedinostima izvođenja. No nadasve je to djelo dragocjeno zbog toga što nam olakoćuje interpretiranje same Couperinove muzike, jer sadrži tačne upute o izvođenju svih vrsta ukrasa, bez kojih Couperinova muzika gubi jedno od svojih najbitnijih obilježja.

Uz Couperina i poslije njega djelovao je u XVIII st. u Francuskoj velik broj klavsenista. Svi oni redovito očituju programne tendencije srodne Couperinovima. Među njima neka budu, kao najistaknutiji, spomenuti: poznati nam već orguljaš Louis Marchand (1669—1732), autor dviju zbirki kompozicija za clavecin; Jean François Dandrieu (1682—1738), autor jednog didaktičkog djela (*Principes de l'accompagnement du clavecin*, 1718) i triju svezaka *Pièces de clavecin*, pa triosonata i violinskih sonata; François d'Agincourt (1684—1753) uspješno je slijedio Couperinova nastojanja; poznatiji je Claude Daquin (1694—1772), orguljaš kraljeve kapele, u čijim je klavsenskim kompozicijama vidljiv utjecaj D. Scarlattija. Njegov *Livre de pièces de clavecin* (1735) odaje mnogo invencioznosti, ukusa, elegancije i mašte. Claude Balbastre (1729—1799) velik je majstor orgulja, ali i autor klavsenskih djela.

To je doba kad i najznatniji predstavnik francuske ozbiljne opere i muzičke nauke, Jean Philippe Rameau, piše i objavljuje svoje kompozicije za clavecin (I sv. 1706, II sv. 1724, III sv. 1736), dodajući im (u drugom svesku) i izvjesne upute didaktičkog karaktera, u vezi s prstometom i mehanizmom prstiju. Znatno mlađi od Couperina, on proživljuje svu punoću muzičkog rokokoa u Francuskoj; vjeran programnoj koncepciji, on je ipak više racionalist a manje pjesnik nego Couperin. U ocrtavanju vanjskih ugođaja često je pedantniji, »objektivniji«, ritmika mu je oštrije naglašena, upornija, a plesni obrasci, ukoliko nisu izobličeni programnim sadržajem postaju neobično uspjelim uzorcima pojedinih plesova.

Muzika za clavecin predstavlja samo jedan dio stvaranja francuskih muzičara iz prve polovine XVIII st. na području instrumentalne muzike. Uz klavseniste znatnu su djelatnost razvijali i mnogi violinisti, pišući djela za violinu i za komorne sastave.

Talijanska triosonata i violinska sonata postaju u prijelazu na XVIII st. veoma popularne u Francuskoj i izazivaju bogatu domaću literaturu srodnih obilježja, u koju povremeno prodiru programna nastojanja klavsenista. Uz to moramo naglasiti da se u Francuskoj većinom gajio tip sonate u kojoj je bilo suitnih elemenata. Uz triosonatu i violinsku sonatu javljaju se i francuski violinski koncerti. Među autorima djela s tog područja treba da se spomenu: Jean-Ferry Rebel (1661—1747), kompozitor radova za jednu i za dvije violine i continuo; François du Val (umro 1723), koji je prvi u Francuskoj objavio sonate za solo-violinu (1704); Jean Baptiste Senaillé (1687—1730); François Francoeur (1698—1787), Jacques Aubert (1689—1753), autor sonata i koncerata.

Znatniji od ovih umjetnika bio je violinist Jean-Marie Leclair (1697—1764), Somisov učenik. Objavio je sonate za violinu i continuo, sonate za dvije violine, triosonate i violinske koncerte (12). Violinske sonate imaju tri do četiri stavka, često po shemi: adagio — allegro — adagio — allegro, ali uz pridržavanje naziva

suitnih stavaka. Leclairovi violinski koncerti (u kojima solista prati sastav od dvije violine, viole i continua) građeni su po talijanskom tipu u tri stavka (allegro — adagio — allegro) i predstavljaju temelj razvoju violinskog koncerta u Francuskoj. Leclairova violinska tehnika veoma je napredna i smjela, a njegova melodička invencija svježa i zdrava. Jean-Joseph Mondonville (1711—1772), ugledan violinist a i operni kompozitor, ostavio je trisonate i violinske sonate, uz continuo i bez njega; obogatio je violinsku tehniku flažeoletnim tonovima. Gabriel Guillemain (1705—1770) istakao se virtuoskom obradbom violinskih dionica u svojim djelima, kao i Pierre Gaviniès (1728—1800), autor sonata za violinu, u kojima je pokazivao osobitu sklonost za oblikovanje polaganih stavaka u formi teme s varijacijama, i violinskih koncerata, kojih instrumentarij (gudači, dvije oboe i dva roga) već očituju utjecaj mannheimskog simfoničara Stamitza, čije su se simfonije polovinom stoljeća izvodile u Parizu. Gaviniès je zaslužan i svojim didaktičkim radovima za violinu; u violinskoj nastavi i danas se upotrebljavaju njegove teške ali korisne vježbe (*Vingt-Quatre Matinées*, 1794).

Rad prvaka njemačke instrumentalne muzike iz prve polovine XVIII st. — J. S. Bacha, G. F. Händela, G. Ph. Telemanna — prikazali smo u prošlim poglavljima. Ostali značajni umjetnici iz njemačkih zemalja djeluju većinom u doba izgrađivanja pretklasične i klasične sonate i simfonije, pa ćemo njihova nastojanja opisati u drugom dijelu ovog poglavlja. Ovdje bismo mogli još spomenuti Johanna Friedricha Fascha (1688—1758), baroknog majstora, kojega je J. S. Bach neobično cijenio, autora orkestralnih suita i triosonata (s bogatom primjenom kontrapunktike) i mnogobrojnih, vrijednih kantata.

IZGRAĐIVANJE KLASIČNE SONATE I SIMFONIJE

Struktura nove sonate i simfonije. Instrumentalna muzika druge polovine XVIII st. dosiže vrhunac u zrelom stvaranju Haydna i Mozarta. Klasična orkestralna simfonija, violinska i klavirska sonata, gudački kvartet i druge komorne forme postaju, uz koncertantnu muziku, vodećim oblicima; kompozitori ih ispunjaju sadržajem koji potpuno odgovara potrebama građanskog staleža.

No i svi osnovni socijalni faktori ondašnjih društvenih ustrojstva — široke narodne mase, građanski slojevi, feudalna aristokracija — osebujno se sastaju i križaju u procesu nastajanja nove instrumentalne muzike: muzika koju građanstvo traži i treba vrlo često vuče korijenje iz anonimne narodne umjetnosti, na čijem se izvorima napaja, ali takva muzika vrlo često nastaje baš u srcu feudalnih dvorova, jer je tamo stvaraju muzičari pripadnici građanskog staleža, ali podrijetlom iz naroda, ili odrasli i odgojeni u njegovoj blizini.

Proces izgradnje novih instrumentalnih oblika bio je dug i polagan. Njega je teško vremenski i teritorijalno lokalizirati. Znamo da se začeo u rokokou, koji je počeo živjeti u posljednjim decenijama baroka. Ali novi instrumentalni stil nije se pojavio na jednom mjestu, niti je bio plod rada jednog čovjeka; on se razvijao usporedo u Italiji i Njemačkoj, a na njegovoj izgradnji radio je velik broj kompozitora, među kojima su Haydn i Mozart svakako dali najveći doprinos.

Prije negoli nešto podrobnije prikažemo pojedine etape tog razvojnog procesa, ogledat ćemo formalnu okosnicu nove sonate, odnosno simfonije, kako se ona javlja u doba svoje pune zrelosti. Time ćemo provesti oštro njezino razgraničenje nasuprot baroknoj sonati, a i lakše ćemo slijediti razvojni put novih oblika.

Ponajprije nekoliko objašnjenja. U kakvoj međusobnoj vezi stoje izrazi koje smo već upotrijebili i kojima ćemo se i nadalje služiti: klasična sonata, simfonija, gudački kvartet, sonatna forma?

I klasična sonata i orkestralna simfonija i gudački kvartet (kao i drugi komorni oblici: trio, kvintet, sekstet, septet i sl.), sve su to muzički oblici koji se sastoje od više stavaka te su u tome srodni baroknim instrumentalnim formama. Ali unutarnje ustrojstvo tih stavaka nije više isto. Za klasične instrumentalne forme četverostavačnost je pravilo. Četiri stavka, sheme: allegro — adagio — menuetto — finale (allegro), postaju okvirom u koji se ulijeva sadržajnost instrumentalne muzike iz druge polovine XVIII st., bez razlike radi li se o simfoniji, sonati, gudačkom kvartetu ili kojoj drugoj komornoj formi. Izuzetak predstavlja oblik koncerta za jedan solistički instrument (rjeđe dva) i orkestar. U koncertu susrećemo, naime, i dalje tri barokna stavka, sheme: allegro — adagio — allegro. Ali i koncert mijenja svoju strukturu utoliko što mu se pojedini stavci formalno i sadržajno prilagođuju novim obilježjima. Nadalje, izuzetak je djelomično i sama sonata (redovito pisana za klavir ili za koji instrument uz klavir), jer u njoj u XVIII st. često nalazimo tri stavka (katkada i dva).

Ako pobliže ispitamo strukturu četiriju stavaka na kojima se izgrađuje gotovo sva instrumentalna muzika novoga tipa, najdulje ćemo se morati zaustaviti kod prvog stavka. Taj je stavak izgrađen na temelju one formalne sheme koju obično nazivamo *sonatnom formom.* Prema tome je sonatna forma samo naziv za oblik prvog stavka sonate, simfonije, gudačkog kvarteta itd., a nikako za čitavo djelo. No na sonatnoj formi može biti izgrađen (iako u klasičnoj muzici rjeđe) ne samo prvi stavak već, na primjer, i posljednji (finale).

Što tvori osebujnost, novost sonatne forme? Svakako nova fizionomija tematike. Ali sonatna forma je prije svega nova po djelovanju dvaju elemenata: to su *tematski dualizam* i *provedba* (Durchführung). Pod tematskim dualizmom podrazumijevamo prisutnost dviju glavnih tema, izrazitih i izvornih, koje međusobno stoje u naglašenoj oprečnosti. U tome je velika razlika nasuprot baroknoj sonati, koja je imala samo jednu glavnu temu. Oprečnost tema u novoj sonati postiže se redovito na taj način što prvu karakterizira odlučnost, čvrst ritmički oslon, dok je u drugoj više naglašen pjevni element, lirizam, mekoća, oblina i čistoća melodijske linije. Klasična je sonatna forma izrazito trodijelna. Njezin prvi dio, nazvan *ekspozicija,* sadrži prvu glavnu temu, prijelaz na drugu temu, drugu glavnu temu i zaglavak. Druga tema redovito je pisana u tonalitetu dominante (ako je prva u C-duru, druga će biti u G-duru), pri čemu prijelaz nakon prve teme treba da uvede i učvrsti novi, dominantni tonalitet. Ako je stavak u molu, druga glavna tema (koju nazivaju i sporednom) obično je u paralelnom duru (ako je, dakle, prva tema u a-molu, druga će biti u C-duru). Nakon završetka zaglavka svršava ekspozicija, koja se često u izvedbi ponavlja, da bi slušatelj bolje uočio fizionomiju glavnih tema i razlike među njima. Drugi dio sonatne forme, koji sada slijedi, jest maločas spomenuta *provedba.* Taj dio, nepoznat baroknoj sonati, predstavlja dramatski element nove sonate. Dok su u ekspoziciji (da ostanemo kod usporedbe s dramskom radnjom) bili prikazani glavni junaci drame, u provedbi se u neku ruku odvija sukob među njima, zapletaj radnje. Preveden na muzički jezik, taj se zapletaj očituje u iskorišćivanju tema ili njihovih fragmenata za modulacije u daleke tonalitete, za imitiranje

i sukobljivanje, na temelju primjene sredstava polifonog izražavanja, često uz zanimljive ritmičke varijante. Tu, u provedbi, u kojoj se umjetnikova mašta može najpotpunije iživjeti, leže, na primjer, elementi zbog kojih smo novu instrumentalnu umjetnost klasičnog tipa nazvali svojevrsnom sintezom stare instrumentalne polifonije baroka i monodije rokokoa. Provedba dovršava logičnim, prirodnim uvođenjem početnog, glavnog, toničkog tonaliteta, čime započinje treći, posljednji dio sonatne forme, tzv. *repriza.* U njoj se ponavlja ekspozicija, uz važnu razliku: druga glavna tema nije više u dominantnom tonalitetu, već u toničkom. Stavak najčešće završava posebnim zaglavkom (tzv. *codom*) nestalna opsega.

Govoreći o provedbi, kazali smo da se u njoj odražava sinteza baroka i rokokoa. No pri objašnjavanju sonatne forme možemo tu riječ još jednom upotrijebiti. Dijalektički proces se, naime, ne ogleda samo u odnosu baroka i rokokoa i u daljem razvoju tog odnosa već i u strukturi same sonatne forme. U toj krupnoj tonskoj cjelini, koja se potpuno organski razvija u obliku velikog luka, s jasno ocrtanom dinamičkom krivuljom, njenim porastom, vrhuncem i opadanjem, zamjećuje se dijalektička veza među dijelovima: dok prva glavna tema predstavlja tezu, druga tema donosi antitezu, u provedbi se odvija proces sintetiziranja, a repriza tvori gotovu sintezu na jednom višem stupnju, u kojem nastupa popuštanje, a harmonijske se oprečnosti, karakteristične za ekspoziciju, ukidaju.

Drugi stavak klasične sonate i simfonije po tempu je mnogo umjereniji od prvoga, koji je redovito brz; to je obično adagio, andante, largo, koji svojom smirenošću tempa stvara potreban i koristan kontrast prvom stavku. Forma drugog stavka nije unaprijed utvrđena; može to biti jednostavna ili složena trodijelna forma (opće sheme A-B-A), u kojoj se, između jedne melodičke cjeline i njenog ponavljanja, umeće nova (B), ponajčešće u različitom tonalitetu, a i s drukčijim ritmičkim karakterom. A često u drugom stavku susrećemo i oblik teme s varijacijama ili poneku vrstu rondoa.

Treći stavak (koji u sonatama mnogo puta otpada, ali ne u simfonijama, gudačkim kvartetima i drugim komornim oblicima) izrazitog je plesnog značaja. To je menuet, koji u instrumentalnoj klasičnoj muzici živi do Beethovena; on ga zamjenjuje scherzom.

Oblik posljednjeg stavka (finala) također nije unaprijed utvrđen. Najčešće se javljaju tri mogućnosti: sonatna forma (kao u prvom stavku), tema s varijacijama i, naročito, rondo-forma, sheme (u proširenom obliku): A-B-A-C-A-B-A. U tom se obliku, kako je iz sheme vidljivo, jedna izrazita tema (A) češće ponavlja, odijeljena međustavcima (B, C), koji i međusobno i nasuprot glavnoj temi stoje u više ili manje naglašenoj oprečnosti.

Formalni oblik klasične sonate, simfonije i drugih komornih oblika, kako smo ga ovdje prikazali, bio je potpuno zrelom umjetničkom sadržajnošću ispunjen tek u djelima Haydna i Mozarta. Ali pred tim djelima stoji obilan niz nejednako uspjelih pokušaja, stoje radovi brojnih muzičara, koji su postepeno i polagano unosili u izgradnju novog instrumentalnog jezika pojedina njegova obilježja.

Sam proces prijelaza na instrumentalnu muziku klasičnog tipa nije sa stilističkog gledišta još uvijek u potpunosti osvijetljen. Ali u novije je vrijeme sve jasnije da je jedno od glavnih obilježja tog procesa njegov internacionalizam, koji se očito javlja kao odraz internacionalnog jačanja građanstva. Sve se više uviđa da je jalov trud tražiti kome ima u stvaranju novog instrumentalnog stila pripasti prvenstvo. Nedvojbeno je svakako da su u Evropi u sredini XVIII st. postojala u Italiji i u Njemačkoj značajna žarišta instrumentalne muzike (Milano, Mannheim, Berlin, Beč), te da je pretklasična i klasična sonata i simfonija rezultat višestrukih napora, u kojima su sudjelovali kako Talijani i Nijemci, tako i Slaveni (preko Čeha nastanjenih u Njemačkoj). Pa ako su i bili Talijani prvi gajitelji novih oblika, Slaveni i Nijemci su ih doskora obogatili novim, bitnim elementima i omogućili nastajanje jedinstvene, dotad nepoznate umjetničke cjelovitosti.

Razvoj pretklasične simfonije i drugih instrumentalnih oblika. Izraz *simfonija*, koji ćemo odsad sve češće spominjati, nije uvijek značio ono što od druge polovine XVIII st. do danas neprekidno znači: određenu orkestralnu formu.

Simfoniju su poznavali već i grčki teoretičari, ali kod njih je to bio općeniti naziv za melodijski interval, dakle linearni, vodoravni pojam. Kod srednjovjekovnih muzičkih pisaca nalazimo simfoniju kao naziv za suzvuk, istodobno zvučanje tonova. Prema jednom navodu u Riemannovu priručniku muzičke historije, susreće se simfonija kao naziv za muzičko djelo prvi put u XV st., a odnosi se na jednu vokalno-instrumentalnu kompoziciju. Ali se tada i u instrumentalnim djelima, sačuvanima u tabulaturi za lutnju, nailazi na naziv »sinfonia«. U naslove vokalno-instrumentalnih radova ulazi izraz simfonija u toku XVI st., kao i u početku baroka (G. Gabrieli: *Sacrae symphoniae*, 1597). U takvim kompozicijama ima i vokalno-instrumentalnih i čisto instrumentalnih odlomaka. S pojavom opere simfonija započinje život kao naziv za orkestralnu kompoziciju. U operi je »sinfonia« naziv za uvod u pojedine njezine činove, kao i njihove zaglavke. U tom smislu upotrebljavat će je cijeli barok (instrumentalni uvod čak i u Bachovim kantatama nosi taj naziv). Štaviše, Talijani i danas opernu predigru nazivaju sinfonia, održavajući tako, na simbolički način, vazda živom uzajamnu, plodnu vezu obaju pojmova. Ali već u baroku ograničava se značenje izraza sinfonia na uvod u prvi čin opere, osobito u venecijanskoj operi. No dok je tu, uz svu raznolikost i raznovrsnost tematike, uvijek još jednostavačna, u napuljskoj opernoj školi postaje simfonija višestavačnom opernom predigrom. Mi je već poznamo pod imenom talijanska uvertira. Trostavačnost prodire i u francusku simfoniju-uvertiru, koja po redoslijedu tempa ide obratnim putem od talijanske.

Tu, u talijanskoj simfoniji-uvertiri leže zameci pretklasične, a po tome i klasične simfonije.

Pošto je simfonija, već kao operna predigra, počela odražavati melodijsku jednostavnost i lakoću tzv. galantnih vremena iz prve polovine XVIII st. i napuštati polifone elemente (fugate), nadasve je značajan moment u njezinu razvoju nastupio kad su se operne predigre počele izvoditi izvan kazališta, u koncertnim dvoranama, u privatnim salonima, akademijama, pa čak i u crkvama. Kad je simfonija izvan kazališne zgrade, ali povezana uz novu opernu melodiku rokokoa, započela samostalno živjeti, njoj su se otvorile nove mogućnosti. Ona je tada već višestavačno, upravo trostavačno orkestralno djelo. Ali njezin se okvir širi. I to u dvostrukom smislu. U prvom redu, kompozitori razvijaju svaki od triju stavaka, proširuju mu dimenzije, osobito prvom stavku, u koji postepeno ulazi druga samostalna, kontrastna tema, a zatim se u njemu javljaju i elementi srednjeg dijela sonatne forme (provedbe). Osim toga, broj se stavaka povećava na četiri. Pod kakvim se to okolnostima zbilo, teško je ustanoviti. Neki muzikolozi tvrde da je menuet (kao novi stavak) ušao u sklop nove simfonije na temelju utjecaja barokne suite. Ali oni zaboravljaju da se menuet često nalazio, baš u opernoj predigri A. Scarlattija, kao njezin završni stavak. Mogao je, dakle, ući u klasičnu simfoniju kao baština talijanske operne uvertire. Završni allegro (finale) pretklasične simfonije ima, po mišljenju drugih muzikologa, dodirnih tačaka sa završnim stavkom suite (gigue).

Otcjepljenje simfonije od kazališta nije imalo za posljedicu samo promjene u njenoj strukturi, u broju, opsegu i ustrojstvu stavaka.

Dok se, s jedne strane, brojni autori oduševljavaju lakim, neusiljenim, optimističkim jezikom nove instrumentalne muzike, koja je odavala tragove blizine komične opere, i zadovoljno primaju olakšice tehničkog karaktera u izvedbi, koja postavlja manje zahtjeve od kontrapunktičke barokne sonate, a i concerta grossa —

zbivaju se izvjesne promjene i u instrumentariju. Prelazeći na područje javnog i, osobito, privatnog muziciranja, instrumentarij je, mnogo puta postajao prilično skromniji. Nestajali su brojni gudački instrumenti, koji su pojačavali temeljne gudačke dionice, iščezavale su i oboe i rogovi, kojima se postizavalo ostvarivanje harmonijske punoće. Ponekad se simfonija pretvarala u trio.

Na tom polju, na putu pojednostavnjivanja — koje se u razvoju simfonije samo djelomično očitovalo, jer je ona, naprotiv, u toku vremena svoj instrumentarij znatno obogatila, bez čega se ne bi bio pojavio jedan od bitnih elemenata njenog vanjskog izgleda — susrećemo i *gudački kvartet* kao rezultat već prije spomenute dalekosežne pojave: napuštanja baroknog continua. Iskopčavanje continua kao neophodnog elementa instrumentalnih sastava jedna je od najkrupnijih tekovina nove instrumentalne muzike i vanjsko obilježje svršetka muzičkog baroka. U okviru gudačkog kvarteta, koji se sastoji iz prve i druge violine, viole i violončela, napuštanje continua značilo je u isto vrijeme osvajanje samostalnosti za violu. Ona je dotad redovito podvostručivala basovu dionicu u gornjoj oktavi. Odsad će njoj pripasti uloga da popuni prazninu između gornjih, violinskih dionica, i violončela.

O uskoj vezi između razvoja pretklasične simfonije i rađanja gudačkog kvarteta svjedoči, među ostalim, naslovna stranica prvih Boccherinijevih gudačkih kvarteta iz 1761; na njoj je izričito zapisano: »Šest simfonija ili kvarteta za dvije violine, violu i violončelo«.

Sredinom stoljeća javlja se i *klavirski trio* (u sastavu: klavir, violina, violončelo), još jedna značajna komorna forma. Tu se susrećemo s jednom zanimljivom činjenicom. Čembalo, koji je kao sredstvo za realiziranje continua bio odstranjen iz tadašnje instrumentalne muzike, vraća se, preko klavirskog trija (i drugih komornih oblika s klavirom), opet u nju. Ali ne više zato da se na njemu ostvaruje generalbas. U vezi s novim razvojem klavirske muzike klavir donosi potpunu, ispisanu dionicu, koja je i harmonijski i melodijski zaokružena cjelina. Kako navodi talijanski muzikolog G. Cesari, toj originalnoj, za klavir pisanoj dionici počeli su kompozitori dodavati dva gudačka instrumenta: violinu i violončelo. U početku ti se instrumenti ograničuju na to da podvostručuju, i to violina melodiju, a violončelo najdublje basove tonove (violina je ponekad služila i za popunjavanje praznina između melodijske linije i basa u klavirskoj dionici). Ostaci takve prakse očiti su, na primjer, u Haydnovim klavirskim trijima, gdje je dionica violončela vrlo oskudna. Postepeno, samostalan život obilježuje ulogu svih instrumenata koji sudjeluju u oblikovanju klavirskog trija.

U procesu nastajanja pretklasične simfonije i novih komornih oblika javlja se još jedna forma, razgranata i značajna. To je tzv. *divertimento*, nestalna oblika i strukture. Naći ćemo ga i pod nazivima serenada, kasacija, u više stavaka, kojih može biti i 7—8, za duhačke i gudačke instrumente, nestalna broja (3—8). Opći naziv divertimento obuhvaća, dakle, prilično raznovrsnost sadržaja i oblika. To je muzika koja nije tipično orkestralna ni komorna, muzika koja se izvodila u najrazličitijim prilikama, od kućnih svečanosti u građanskim domovima i stolnog muziciranja (Tafelmusik) u feudalnim palačama, do noćnih i danjih nastupa na otvorenu. Divertimento nije više poznavao continua, a njegov svježi muzički jezik, često naglašene ritmike, također se oštro suprotstavljao baroknoj pompoznosti na izdisaju. U tom smislu je i divertimento svojevrstan odraz onog već više puta spomenutog nastojanja građanskog staleža da i kroz muzičku umjetnost progovori novim, vlastitim jezikom, koji će ponekad (kao upravo u divertimentu) odavati i prizvuk satire na muziku onog dijela društva koji je počeo nepovratno odlaziti u prošlost.

Predstavnici i središta. Njemačka. U nastojanjima što su se u XVIII st. vršila u njemačkim zemljama oko osvajanja novog instrumentalnog jezika ističe se nekoliko grupacija umjetnika u nizu istaknutih ondašnjih muzičkih središta Njemačke i Austrije. To su uglavnom: Mannheim, Berlin i Beč.

Podvlačeći ovom prilikom da je snažnom razvoju instrumentalne muzike u Njemačkoj pridonijela i okolnost što su njemački feudalci, u nemogućnosti da uzdržavaju vlastito kazalište sa skupim opernim družinama i stranim pjevačima, nastojali posjedovati bar svoj orkestar — moramo najprije prikazati djelatnost umjetnika u *Mannheimu*, u kojem su u ostvarivanju tekovina nove muzike posebnu ulogu odigrali Slaveni.

Na zasluge i značenje manhajmovaca prvi je upozorio njemački muzikolog H. Riemann u brojnim člancima i ponovnim izdanjima njihovih djela (u zbirci *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*). Mannheimski dvorski orkestar bio je neobično čuven. U svom *Dnevniku s jednog muzičkog putovanja* veli suvremenik Ch. Burney: »U tom orkestru ima doista više solista i dobrih kompozitora nego možda u bilo kojem orkestru u Evropi. To je vojska sastavljena od samih generala, koji su podjednako sposobni da izvedu plan za bitku i da se bore.« Čini se da su se glavne osobine manhajmskog orkestra sastojale u tačnosti i uigranosti izvedbe, u poletu, svježini i uzbudljivosti svirke i u izjednačenosti poteza kod gudačkih instrumenata. Osobit je dojam izazvala tehnika crescenda i decrescenda, koja, iako nije rođena baš u Mannheimu, kako bi Burney htio, ipak u rukama manhajmskih umjetnika postizava punu i neslućenu dotad primjenu. A i sam sastav orkestra odaje za ono vrijeme neobično bogatstvo: god. 1756. imao je 20 violina, 4 viole, 4 violončela, 2 kontrabasa, 2 flaute, 2 oboe i 2 fagota, 4 roga, trublje i timpane.

Važan je udio manhajmovaca u izgradnji pretklasične simfonije, koju provode već potkraj prve polovine XVIII st. U njihovim je simfonijama menuet vrlo čest (bar u rukopisu; pri tiskanju se gdjekad izostavljao). Razgrađuje se i sonatna forma (u prvom stavku); susreću se dvije samostalne teme, a nakon ekspozicije slijedi odlomak u kojemu se naziru obrisi provedbe (kod Stamitza). U intenzivnom radu oko stvaranja simfonija, kojih je iz pera manhajmskih umjetnika izišlo na stotine, uvriježili su se u toku vremena izvjesni postupci pri komponiranju, koji se u djelima tih kompozitora često navraćaju, tvoreći tzv. mannheimski uzdah, karakteristična vrsta zaostajalice, kod koje ton koji zaostaje kraće traje od tona koji donosi rješenje:

154.

U manhajmske manire ubrajaju se i drugi postupci: građenje tema na rastavljenim suzvucima, iskorišćivanje susjednih tonova za karakterističnе figure, čime se izbjegava suho ponavljanje jednog tona, sklonost za različite ukrase. Značajno je i to da su kompozitori iz Mannheima — baš zbog novog iskorišćivanja dinamičkih efekata pažljivo snabdijevali svoje partiture pomoćnim znakovima za što tačniju interpretaciju. I u tome oni prednjače ostalima.

Vodeća ličnost među mannheimskim umjetnicima bio je Čeh Jan Václav Stamitz (1717—1757), podrijetlom Slovenac iz mariborske obitelji, dirigent orkestra od 1745, izvrstan violinist, veoma ugledan u ondašnjoj Evropi; njegova je zasluga

da je mannheimski orkestar dobio onako istaknuto značenje kao reproduktivno tijelo. Kao kompozitor, Stamitz je ostavio 74 simfonije, mnogo veoma vrijednih triosonata (izvedivih kao trija za orkestar), violinskih koncerata i violinskih sonata. Zanosna umjetnička narav, koju prožima živo sjećanje na melodije i ritmove iz domovine, Stamitz je u svojim djelima posvjedočio impulzivnost, pokretljivost misli i njihove obradbe. Slavenska melodička lakoća odlikuje ga u njegovu stvaranju, pri čemu treba bezuvjetno istaknuti da je u prvom stavku snažno ostvario potrebu za suprotstavljanjem dviju osnovnih tema, koje međusobno stoje u naglašenoj oprečnosti. Stamitzu su osobito dobro uspijevali polagani stavci, prava nježna muzika rokokoa, dok se u menuetima više puta javlja prizvuk čeških narodnih plesova.

Ostali su istaknutiji predstavnici mannheimske skupine: František Ksaver Richter (1709—1789) iz Moravske, violinist i pjevač, autor oko 70 simfonija, gudačkih kvarteta, triosonata i brojnih duhovnih kompozicija (misa, psalama, moteta); u njegovim radovima još su zamjetljive znatne veze s baroknom polifonijom; on je dublji od Stamitza, nema njegov polet, ali je zanimljiviji u pojedinostima, osobito harmonijskim. Čeh Antonín Filtz (oko 1730—1760), Stamitzov učenik, violončelist, ostavio je oko 40 simfonija, triosonata, klavirskih trija, sonata za violončelo, očitujući i u tematici vrlo često narodni prizvuk, ali i nejednaku izvornost. Među mannheimskim umjetnicima djelovali su i Stamitzovi sinovi Karel (1745—1801) i Antonín (1754—1809), od kojih je osobito prvi imao vidnih uspjeha. U svojih više od 100 simfonija pokazao je Christian Cannabich (1731—1798) mnogo invencije i mašte u provedbama; bogata simfonijama je i umjetnička ostavština Carla Giuseppea Toëschija (1722—1788; više od 60 simfonijskih radova). Veoma je plodan bio Ignaz Holzbauer (1711—1783), od koga se među ostalim sačuvalo 53 simfonije i nekoliko koncerata. On je i autor opera, među njima velike historijske njemačke opere *Günther von Schwarzburg* (1777). Jedan od najnadarenijih kompozitora iz mannheimske skupine bio je Franz Beck (između 1723. i 1733—1809), koji je, doduše, prilično rano napustio Mannheim i dalje živio u Francuskoj. Njegove simfonije iz op. 1 i op. 3, među njima one u g-molu (op. 1) te u F-duru i, osobito, u Es-duru (op. 3, 1762) spadaju svakako među najvrednije rezultate napora u izgradnji klasične simfonije, što se naročito odnosi na jarke i sretne kontraste, dubinu tematike te zanimljivost i dramatiku provedbe.

Drugo važno središte nove instrumentalne muzike u zemljama njemačkog jezika bijaše *Beč*, stjecište utjecaja raznih kultura s juga i sjevera. Uz njemačke i mađarske elemente prodiru u Beč, još odavna, osobito talijanski (ne zaboravimo da je Austriji pripadao i Milano, najistaknutiji centar talijanske instrumentalne muzike novog tipa); generacije talijanskih muzičara žive i stvaraju u Beču. Talijanske ozbiljne opere, ali i komične opere, nižu se na bečkim pozornicama; lakoća opere buffe, koja je već uvertiru ove scenske forme pretvorila u izvor novog instrumentalnog jezika, dala je i u Beču snažan poticaj za nastajanje novih doprinosa izgrađivanju simfonijske muzike.

Jačanje građanskog staleža u Beču uvjetuje i porast zanimanja za muziku, koja se ne gaji samo u feudalnim dvorcima. Oživljuje kućno muziciranje, stvaraju se instrumentalni sastavi koji nastupaju javno i privatno. Nadasve se razvija plesna muzika. Zabavni karakter, koji se javlja kao jedan od bitnih elemenata tadašnje bečke muzičke kulture, utječe, dabome, i na simfonijsko stvaranje bečkih umjetnika. U isto je doba vidljiv — kod Haydna na poseban način — i utjecaj narodne muzike s onu stranu austrijskih granica i iz pograničnih krajeva, kojoj je različitim putovima uspijevalo privući pažnju kompozitora. Među djelima bečkih umjetnika susrećemo mnogo kompozicija tipa divertimenta, često s bogatom suitnom višestavačnošću. Ali rađaju se i pokušaji simfonijskog oblikovanja.

No, obuhvaćena jednim pogledom, bečka simfonijska škola — koje je djela proučavao prvenstveno bečki muzikolog Guido Adler — nema ono

značenje koje nužno pripada mannheimskim umjetnicima. Djela bečkih kompozitora, ako i nagoviještaju novi simfonijski jezik, često su još povezana s tradicijom baroknog muziciranja. Bečki umjetnici teško napuštaju continuo, kojega se mannheimovci lako odriču, te su u svom stvaranju mnogo više sažeti, lapidarni, bez one širine izlaganja koja je, na primjer, potrebna za puno profiliranje glavnih tema u sonatnoj formi. Ni kompozitori bečke škole ne razrađuju provedbu, ali ne poznaju ni plastičnost dinamičkog sjenčanja iz manhajmovskih simfonija. A nije kod njih sretno provedena ni razlika između glavnih tema sonatne forme. Tipična sonatna trodijelnost često ustupa mjesto dvodijelnosti ovakvog tipa: I (1. tema na tonici + 2. tema na dominanti) — II (1. tema na dominanti + elementi provedbe + 2. tema na tonici).

Uz talijanske majstore koji djeluju u okviru bečke simfonijske škole (Antonio Caldara, Francesco Conti) nju zastupaju uglavnom tri kompozitora: Georg von Reutter (1708—1772), čija simfonijska djela susrećemo pod raznim nazivima, već prema svrsi kojoj su namijenjena (*Sonate, Intrade, Servizio di tavola*); Georg Mathias Monn (1717—1750) s trostavačnim i (mnogo rjeđe) četverostavačnim simfonijama, nejednaka instrumentarija (često samo gudači i continuo); prizvuk narodne melodike osjeća se u mnogim stavcima ovog kompozitora, uključujući i one izgrađene na prilično bogatoj kontrapunktici. Najznatniji umjetnik bečke škole bio je Georg Christoph Wagenseil (1715—1777), autor opera, klavirskih djela i više od 60 simfonija, u kojima ima elemenata talijanske instrumentalne muzike, ali i ličnih crta, kao i jednostavne, prostodušne melodike, koja je bez sumnje pridonijela neobičnoj popularnosti Wagenseilovih radova. Sonatna je forma kod njega naprednija, dotjeranija nego kod drugih umjetnika te škole. Teme su zanimljivo, kontrastno profilirane, a provedbi pripada veći prostor.

Od ostalih kompozitora bečke škole neka budu spomenuti Franz Aspelmayr (1728—1786) i Joseph Starzer (1726—1787).

Pod tzv. sjevernonjemačkom školom podrazumijevaju se obično umjetnici koji su boravili u *Berlinu*, redovito u službi Fridrika Velikog. Među njima su braća Graun, Čeh František Benda i sin J. S. Bacha Philipp Emanuel.

Prilike u kojima se odvijao muzički život u Berlinu za vladavine Fridrika Velikog prikazali smo u prošlom poglavlju. Tu smo spomenuli i Karla Henricha Grauna, prvenstveno opernog kompozitora, koji ulazi u sklop ovog izlaganja kao autor opernih predigra-simfonija, koje su se mnogo izvodile i u obliku koncertnih tačaka. Njegov brat Johann Gottlieb (1702. ili 1703—1771) komponirao je, uz brojne triosonate i gudačke kvartete, više od 60 violinskih koncerata i 97 simfonija, u kojima je očitovao svježinu melodijske invencije, mnogo pažnje prema izrađivanju detalja i izboru instrumenata. František Benda (1709—1786), izvrstan violinist, ostavio je sonate i koncerte za violinu i simfonije, pisane gotovo isključivo za gudačke instrumente. Učitelj Fridrika Velikog Johann Joachim Quantz (1697—1773) istakao se kao reproduktivni umjetnik na flauti i kao kompozitor djela za flautu (oko 300 koncerata i 200 drugih kompozicija), no prvenstveno kao autor izvrsne škole za flautu, tiskane 1752. pod naslovom *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. To je djelo jedan od najiscrpljivijih izvora za upoznavanje ondašnje izvodilačke prakse, osobito u vezi s ornamentikom.

Najpoznatiji od berlinskih umjetnika bio je svakako Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788), kroz tridesetak godina dvorski čembalist i kompozitor Fridrika Velikog. God. 1768. postaje u Hamburgu crkveni muzički direktor.[88]

C. Ph. E. Bach pisao je vokalna i instrumentalna djela: popijevke, pasije, simfonije, violinske sonate, klavirske koncerte, klavirske sonate, muziku za komorne sastave. No i pored raznovrsnosti svog umjetničkog interesa, on je

[88] U vezi s njegovim dugim boravkom u Berlinu i Hamburgu, zovu ga često »berlinski« ili »hamburški« Bach.

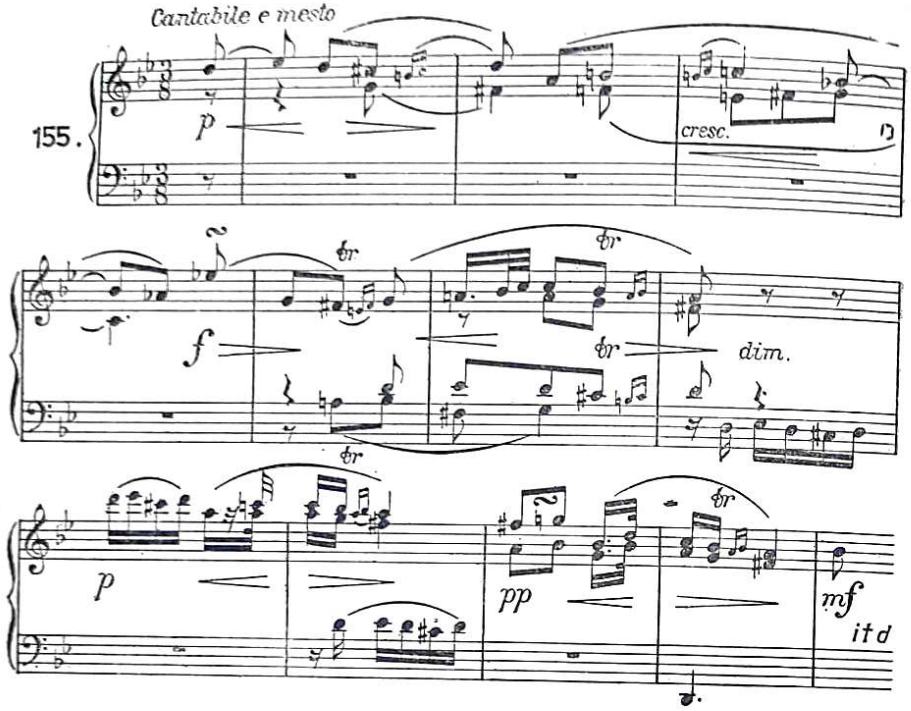
u prvom redu klavirski kompozitor; klavir je u središtu njegove djelatnosti, kako stvaralačke tako i reproduktivne i pedagoške. Na tom posljednjem području ostavio je izvanredno vrijedno djelo *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (*O pravom načinu sviranja na klaviru*) u dva dijela (I 1753, II 1762). To je ne samo jedna od najboljih klavirskih škola XVIII st. već, u prvom redu, poput Quantzove škole za flautu, vrlo pouzdan izvor za proučavanje i razumijevanje ondašnje izvodilačke prakse. No iz mnogih stranica tog djela izbija i umjetnički stav Ph. E. Bacha, koji ga nesumnjivo svrstava u ljude novih vremena. Njegov je ideal »ekspresivni« stil nove osjećajnosti, sentimentalnog prizvuka. On preporučuje upotrebu ukrasa, ali oni moraju biti primjereni općem ugođaju i afektu koji umjetnik želi izraziti, jer bi inače mogli, poput prejakih začina, »pokvariti i najbolje jelo«. Ph. E. Bach smatra da tradicionalna pravila generalbasa ne mogu više zadovoljavati, jer nova izražajnost zahtijeva zamršeniju, profinjeniju harmoniju (ta je tvrdnja zanimljiva i tačna; kad god monodija nadvlada polifoniju, pojavi se nov, živ i plodan interes za harmonijsko oblikovanje).

Kao umjetnik, Ph. E. Bach nije sin svog oca, kojega je svojom slavom potisnuo u zaborav; za nj su kanoni »suhi i umišljeni, a zanimanje za te tugaljive i beznačajne stvari odaje pomanjkanje genijalnosti«. Iz ovih riječi jasno je kako je s Burneyem mogao raspravljati o polifoniji prilično ironično i smatrati da »muzika ne smije nalikovati bučnom sastanku na kojem svi istodobno govore, tako da se razgovor pretvara u zaglušnu viku. Razborit čovjek mora u razgovoru čekati na zgodan čas za izricanje svog mišljenja.«

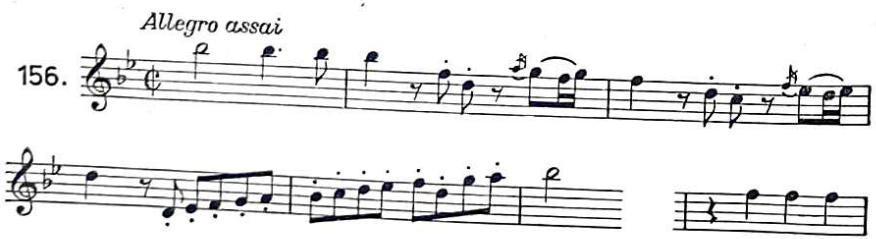
Od njegovih više od 200 instrumentalnih kompozicija veliku većinu tvore one koje su pisane za klavir ili za sastave u kojima klavir ima vodeću ulogu. U red takvih ide oko 60 koncerata za klavir i orkestar i oko 100 klavirskih sonata. Od posebna su značenja sonate ovog umjetnika, sadržajno i formalno najbogatije u pretklasičnom instrumentalnom stvaranju. U svojim sonatama očituje Ph. E. Bach veliku dramatsku snagu i intenzivnost lirike. One su redovito trodijelne, s polaganim stavkom u sredini; očituju bogatu raznovrsnost oblika i sadržaja, pri čemu znatnu ulogu igraju i improvizacijski elementi, na osnovi velike slobode u koncipiranju, koja često izaziva neočekivane obrate i rješenja. Kod ovog umjetnika susrećemo stoga i suprotnosti tema nove sonatne forme i pokušaje provedbe, ali i formalnu shemu baroknih majstora. No on je po duhu koji prožima njegovu tematiku, harmoniju i dinamiku uvijek na strani novih pokušaja i novog osjećanja. U baroku ne bi bio mogao nastati stavak (iz sonate u d-molu, 1781) kakav susrećemo u primjeru br. 155.

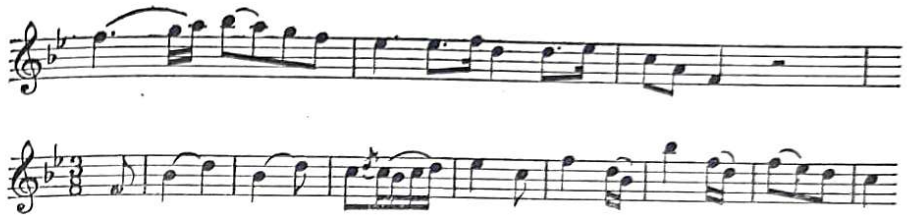
Osim spomenutih grupacija muzičara djelovao je u njemačkim zemljama u drugoj polovini XVIII st. i velik broj drugih kompozitora, koji su, s više ili manje uspjeha, gajili instrumentalnu muziku. Spomenut ćemo najznačajnije.

Brat Ph. E. Bacha, Johann Christian Bach (1735—1782), tzv. milanski ili londonski Bach, učio je muziku s ocem i Ph. Emanuelom u Berlinu; svoje je muzičke studije dovršio u Italiji sa znamenitim teoretičarom i kompozitorom Padre Martinijem. U Milanu je bio izvjesno vrijeme orguljaš stolne crkve. U Italiji je komponirao nekoliko opera, koje su imale mnogo uspjeha. Blizina talijanske muzike izvršila je znatan utjecaj na njegovo stvaranje, i tada i kasnije, za boravka u Londonu, gdje je proveo posljednjih dvadeset godina svoga života, proslavljen i kao umjetnik na klaviru. Na



instrumentalnom području J. Chr. Bach ostavio je 37 klavirskih koncerata, 12 klavirskih sonata, 30 klavirskih trija, više od 60 simfonija (uključujući i operne predigre). Po svom umjetničkom temperamentu on je drukčiji od Ph. Emanuela; kod njega prevladava jasnoća linije, talijanska kantabilnost, preglednost strukture (osobito u elementima pratnje). On radi s instrumentom, ali živi u vokalnoj lirici. Ovaj majstor, koji je čistoćom i pjevnošću svoga jezika znatno utjecao na mladog Mozarta, ostavio je u svojim simfonijama veliku raznovrsnost instrumentalnog sastava, koji ide od tzv. kvartetnih simfonija, važnih za pretklasični razvoj gudačkog kvarteta, do sastava kakve poznamo iz simfonijskih djela Haydna i Mozarta. Simfonije J. Chr. Bacha često su trostavačne, ali ima i četverostavačnih, s menuetom. Od njih je osobito značajna simfonija u B-duru (to je zapravo uvertira njegove opere Lucio Silla), s nekoliko izrazitih, međusobno oprečnih zamisli. Donosimo tri; prve dvije, od kojih druga veoma podsjeća na Mozarta, pripadaju prvom stavku; treća je iz finala:





Wilhelm Friedemann Bach (1710—1784), još jedan od sinova velikog Johanna Sebastiana koji su se istakli znatnom muzikalnom darovitošću, posvetio se orguljaškoj struci, ali je provodio nemiran život, pun duševnih kriza i nespokojstva. Čovjek nestalna boravišta i nesređen, W. Fr. Bach nalazio je vremena i za stvaranje te je ostavio kantate, koralne predigre, simfonije, klavirske koncerte, klavirske sonate, fantazije i minijature i druga djela. U radovima ovog umjetnika ima veza s baroknom polifonijom, ali i s elementima nove klasike. On je očitovao manje sklonosti i razumijevanja za ekspresivnu sentimentalnost svog brata Ph. Emanuela, pa je to možda i uzrok da u svoje doba nije postao popularan kao kompozitor.

Neki su se njemački kompozitori pretežno bavili klavirom, tako orguljaš Gottlieb Muffat (1690—1770), koji je očitovao i programne tendencije (zvali su ga »njemački Couperin«), pa Johann Schobert (oko 1720—1767), koji je veći dio života proživio u Parizu; ovaj je umjetnik pisao djela za klavir (sonate, koncerte) i za instrumentalne sastave s klavirom, u kojima klaviru pripada glavna riječ. Schobertovi su stavci široki, tretirani s podjednakom ozbiljnošću i invencioznošću; on očituje pjesničku dušu i romantičku narav, koja ponegdje kao da nagovještа Beethovena. Dramatske snage i romantičkog poleta ima i u klavirskim sonatama Friedricha Wilhelma Rusta (1739—1796), uglednog violinista, kojeg su pojedini muzički pisci (d' Indy) neopravdano uvrstili u neposredne preteče Beethovenove, jer su izvjesna stilistička obilježja, na kojima se temeljio takav sud, u stvari plod dodataka i promjena koje je na Rustovim sonatama vršio njegov nećak, muzičar Wilhelm Rust (1822—1892).

Poznati nam majstor Singspiela Karl Ditters von Dittersdorf, dvorski violinist u Bologni i Breslauu i koncertni majstor biskupa Patačića u Velikom Varadinu, napisao je i velik broj instrumentalnih kompozicija: oko 130 simfonija (među njima 12 simfonija po Ovidijevim *Metamorfozama*), 14 koncerata za violinu, nekoliko za violu i za klavir, komornih djela (kvinteta, trija), od kojih su najuspjeliji gudački kvarteti; onaj u Es-duru i danas se izvodi. Dittersdorf je ostavio i nekoliko oratorija. Slijep i ostario, diktirao je sinu veoma zanimljivu autobiografiju (tiskana je 1801). Popularan je u svoje vrijeme bio i brat Josepha Haydna Michael Haydn (1737—1806), autor simfonija, ali prvenstveno velikog broja crkvenih kompozicija. On je prije Dittersdorfa vodio kapelu biskupa Patačića. Georg Joseph Vogler (1749—1814), posebno poznat kao Abbé Vogler, orguljaš, dirigent i pedagog, pisao je opere, crkvene kompozicije, orkestralna i komorna djela. Njegova su istraživanja na polju orgulja imala dalekosežno značenje. Mnogo se bavio i problemima muzičke teorije i harmonije.

U ovom odsjeku već smo naveli zasluge čeških muzičara u njemačkim zemljama. Spomenimo ovdje još nekoliko čeških majstora.

Jan Wanhall (Vanhall, 1739—1813) živio je dugo u Beču, gdje su nastala mnoga od njegovih brojnih djela. Izvanredno plodan, napisao je 106 gudačkih kvarteta, mnogo simfonija, gudačkih trija, klavirskih koncerata, klavirskih sonata, vokalnih radova (misa). — Jan Ladislav Dussek (1760—1812), sjajan klavirski virtuoz, autor jedne klavirske škole, komponirao je golem broj klavirskih i violinskih sonata, trija i simfonija. U njegovim klavirskim djelima ima rane romantike, ali ponegdje i salonskih elemenata muzike iz prvih decenija XIX st. — Leopold Koželuch (1747—1818) istakao se kao klavirski pedagog, osobito u Beču, gdje je

proveo najveći dio života i postao dvorskim kompozitorom. Ostavio je mnogo klavirskih kompozicija (sonata, koncerata), simfonija, klavirskih trija, koncerata za violončelo, opera, oratorija, kantata.

Italija. Kroz čitavo XVIII st. instrumentalna se muzika u Italiji veoma plodno razvija. Znamo već iz prvog dijela ovog poglavlja kakve su doprinose dali instrumentalnoj muzici talijanski majstori kasnog baroka i rokokoa, među kojima prednjače Vivaldi, Tartini i D. Scarlatti. No i u izgrađivanju klasičnog sonatno-simfonijskog tipa daju Talijani važan udjel, štaviše, njih treba smatrati donekle i pionirima novog instrumentalnog jezika. Ali, spomenimo već sada da talijansku instrumentalnu muziku, nakon cvata u XVIII st., očekuje prilično dugo razdoblje neplodnosti. Gotovo cijelo XIX st. proteći će u Italiji u znaku ravnodušnosti prema instrumentalnoj muzici, koju će prekomjerni interes za muzičko kazalište potisnuti u pozadinu.

Među talijanskim kompozitorima koji su započeli gajenje novih forma na orkestralnom području prednjači Giovanni Battista Sammartini (1698—1775), zborovođa i orguljaš, ugledni Gluckov učitelj, glava milanske simfonijske škole, za kojim zaostaju njezini ostali umjetnici s toga područja (Brivio, Lampugnani, Galimberti, Giulini). Za života Sammartinijeva objavljene su 24 njegove simfonije, redovito trostavačne, po stilu bliske trostavačnim opernim uvertirama. Orkestar se sastoji od gudačkih instrumenata i dva roga, kojih se dionice ne odlikuju samostalnošću. Sammartini u sonatnoj formi još ne pozna prave provedbe. No njegova je koncepcija u suštini homofona, antibarokna, s naglašenom melodioznošću, osjećajnošću i širokom primjenom novijih izražajnih sredstava (sinkopiranje, nagle pauze, dinamički prijelazi, gradacije s efektnim crescendima).

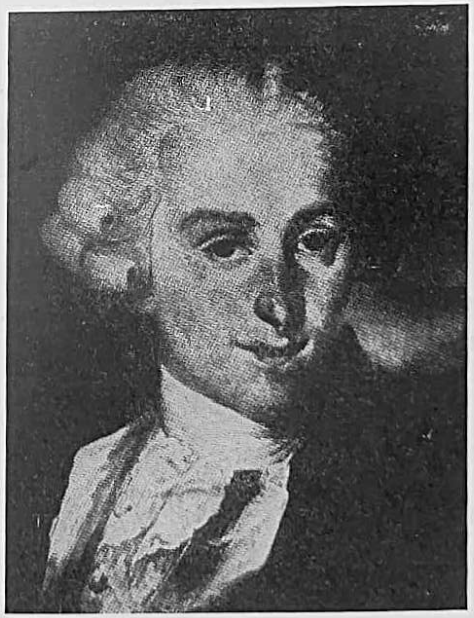
Znameniti violinist i pedagog Gaetano Pugnani (1731—1798), čiji je život protekao većinom u Torinu, pisao je i vokalna djela (opere, kantate), ali se najviše bavio stvaranjem na instrumentalnom području, ostavivši orkestralne radove (simfonije, uvertire), violinske koncerte, trije, kvartete, divertimente, violinske sonate, duete za dvije violine itd. Pugnani je lirik, on ne pozna heroičkih zanosa ni duboke tragike. Njega se donekle može smatrati i ranim romantikom: jedna od njegovih izgubljenih simfonija nosila je značajan naziv: *Werther-simfonija*.[89] — Tartinijev učenik Pietro Nardini (1722—1793) napisao je violinske sonate i koncerte u kojima se posebno ističu polagani stavci.

Najznatniji talijanski majstor komorne muzike novih oblika bio je svakako Luigi Boccherini (1743—1805), umjetnik na violončelu i neobično plodan kompozitor, čiji je život protekao većim dijelom u Madridu, gdje je, nakon rano stečene slave, umro u bijedi i gotovo zaboravljen. Broj Boccherinijevih djela doista je velik: napisao je 91 gudački kvartet i 137 gudačkih kvinteta te veći broj sonata i koncerata za violončelo (od kojih su mnogi pronađeni tek u novije vrijeme), gudačkih trija, gudačkih seksteta, simfonija, klavirskih sonata i izvjestan broj vokalnih djela. Ovaj veliki predstavnik talijanske komorne muzike u razdoblju klasike dao je u svojim gudačkim kvartetima i gudačkim kvintetima (za posljednji sastav — 2 violine, viola i 2 violončela — nitko prije Boccherinija nije pisao) prve modele klasične uravnoteženosti. Prije Haydna, koji je, po vlastitim riječima, umjetničku zrelost na polju gudačkog kvarteta dosegao tek u »ruskim« kvartetima op. 33 iz 1781, Boccherini je ostvario novu ljepotu komornih oblika, ljepotu koja

[89] Violinisti rado izvode njegov *Preludio e allegro* u obradi poznatog umjetnika na violini Fr. Kreislera. Međutim, to djelo nije uopće Pugnanijevo, već Kreislerovo, poput drugih kompozicija koje su stekle popularnost kao Kreislerove obrade djela starih majstora, dok je u stvari ovaj istaknuti violinist u njima uspješno pokušao dočarati muziku prošlih vremena, podmetnuvši ih, zbog veće vjerodostojnosti, poznatim negdašnjim kompozitorima.

Carl Ditters von Dittersdorf

Jean-Marie Leclair

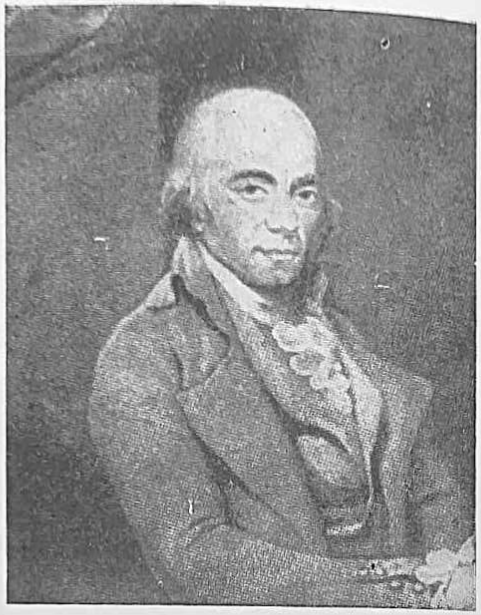


Giovanni Battista Sammartini

Gaetano Pugnani

TABLA 14

Luigi Boccherini



Muzio Clementi

Franz Joseph Haydn

Joseph François Gossec

proistječe ne samo iz plastičnosti tema, iz vedrine i optimizma, koji, uz rijetke pojave melankolične obojenosti, prožimlju Boccherinijevo stvaralaštvo, već i iz sretne sinteze homofonih i umjereno polifonih elemenata, iz umjesnog, plodnog stapanja baroka i rokokoa. Haydn i Mozart su raznovrsniji, na mahove dublji, veći su majstori provedbe; no Boccherini ipak prvi donosi uzore stilske čistoće, na obilježjima elegancije, dražesti, živosti, iskrenosti i jednostavnosti.

Boccherini danas živi u razmjerno malenom broju djela, u nekoliko gudačkih kvarteta, koncerata za violončelo (značajan je koncert u B-duru) i u općepopularnom menuetu (iz XI gudačkog kvinteta). No i ti radovi daju punu mjeru njegova umjetničkog značenja. Boccherini ima historijskih zasluga i za razvoj tehnike violončela, instrumenta koji je izvrsno poznavao, što se vrlo povoljno odrazilo u dionicama violončela iz njegove komorne muzike. Boccherini je u stvari prvi klasik literature za violončelo-solo (sonate, koncerti).

Na polju komorne muzike djelovalo je i više drugih talijanskih umjetnika, tako Gaetano Andreozzi (1763—1826), Giovanni Giuseppe Cambini (1746—1825), Ferdinando Bertoni (1725—1813), Gian Battista Cirri (rođ. oko 1740). Znatniji je Pugnanijev učenik Giovanni Viotti (1755—1824); daleko od domovine, provodio je taj neobično cijenjen i proslavljen violinist buran život po Francuskoj, Engleskoj i Njemačkoj. Njegovi violinski koncerti (najuspjeliji je XXII), u kojima često ima više tehničkog znanja i vanjskog sjaja nego neposrednosti i izvornosti, sačuvali su časno mjesto u violinskoj nastavi. Viotti je izvan Italije vršio velik utjecaj kao violinski pedagog, zalažući se za propagiranje talijanske violinske tehnike, koja se već nalazila na visokom stupnju. Njegovo se djelovanje može u mnogo čemu smatrati temeljem na kojemu su se podigle i razvile ostale evropske violinske škole.

Pretežno na području klavirske umjetnosti istaklo se nekoliko umjetnika, među kojima neka budu spomenuti: Giovanni Platti (oko 1700—1763, živio u Würzburgu), plodan autor sonata za čembalo, ali i za flautu, violinu, violončelo, koncerata za čembalo, za violončelo, za obou. Talijanski muzikolog Torrefranca smatra Plattija neobično značajnim majstorom, umjetnikom koji dramatskim elementima svojih sonata za čembalo nagoviješta romantičare i ide u red utemeljitelja ekspresivnog stila iz sredine stoljeća; Giovanni Marco Rutini (1723—1797), koji je život provodio u Pragu, Dresdenu, Petrogradu, Münchenu, napisao je kantate, opere i kompozicije za čembalo (brojne sonate), u kojima Torrefranca zamjećuje obilježja srodna Plattijevim djelima.

Između dva stoljeća djelovao je Muzio Clementi (1752—1832), znatan majstor klavira i pedagog. U postojanu radu provodio je ovaj umjetnik nemiran život. On nije bio samo jedan od najuvaženijih učitelja svoga vremena (đaci su mu, među ostalima, bili: Cramer, Field, Kalkbrenner, Bertini, Moscheles, Czerny) već i graditelj klavira, izdavač muzikalija i pijanist (nastupao je u Londonu, Parizu, Beču, Münchenu, Petrogradu, Pragu, Rimu i drugdje). Uz to, našao je vremena da napiše velik broj kompozicija za svoj instrument i druge sastave i niz izvrsnih didaktičkih radova. Uz manje kompozicije za klavir Clementi je napisao 106 klavirskih sonata, od kojih pedesetak za klavir i violinu, flautu i violončelo. Njegova je škola za klavir (*Introduction à l'art de toucher le piano*, 1801), tiskana u Parizu, na francuskom jeziku, bila veoma cijenjena; a zbirka od 100 klavirskih studija *Gradus ad Parnassum* (1817) i danas se korisno upotrebljava u klavirskoj nastavi, poput njegovih popularnih sonatina.

Clementi piše za moderni klavir, koji — iako je izumljen još oko 1711, kad ga je konstruirao Talijan Bartolomeo Cristofori primijenivši, u rudi-

mentarnoj formi, tehniku batića — nije gotovo kroz cijelo stoljeće mogao privući jače zanimanje kompozitora i reproduktivnih umjetnika, dok nije, usavršen naporima raznih graditelja (G. Silbermann, J. Broadwood, J. A. Stein, S. Érard), očitovao sve svoje prednosti. Clementi je prvi umjetnički iskoristio novu zvučnost i dinamiku modernog klavira i stvorio djela koja svojim duhom potpuno pripadaju novom instrumentu, dokrajčuju život čembalske tehnike i otvaraju vrata nebrojenim novim mogućnostima. Iz tih će mogućnosti i te nove tehnike crpsti, po vlastitim riječima, i sam Beethoven, dobar znanac i poštivalac Clementijev; na Beethovenovu širinu koncepcije i intenzivnost unutarnjeg života podsjećaju mnogi Clementijevi stavci. Ovaj je velik umjetnik posvetio izvjestan broj svojih kompozicija i simfonijskom području. Prema mišljenju talijanskog kompozitora A. Caselle, neke Clementijeve simfonije imaju veliko značenje u razvoju talijanske simfonijske muzike.

Francuska. U drugoj polovini stoljeća pažnja ljubitelja muzike upravljena je u Francuskoj u prvom redu operi, komičnoj i ozbiljnoj, osobito u doba velikih sukoba između glukista i pičinista. Ali ni instrumentalna muzika nije tada u Parizu zapostavljena. Nastavila se djelatnost poznatih Concerts spirituels, god. 1770. nastaje ustanova Concert des Amateurs, koncertne priredbe upriličuju se i u domovima bogatih privatnika i mogućnika. Ali koncertni život ipak nije nosio onako izrazito javni, općedruštveni karakter kao operni; u njemu nije sudjelovao onolik broj slušatelja, niti su se preko njega rješavali gorući umjetnički a i politički problemi, a da i ne govorimo o svojevrsnim kočnicama što su ih predstavljale priredbe u zatvorenim krugovima bogataša i aristokrata.

U francuskoj instrumentalnoj muzici tih vremena nema značajnih škola i velikih imena koja bi sintetizirala djelatnost francuskih umjetnika na izgrađivanju nove orkestralne i komorne muzike. I dalje se zamjećuje interes za programno koncipiranje, za minijaturu, za pastoralne ugođaje.

Najznatnije ime tadašnje instrumentalne francuske muzike — poput mnogih velikih imena u historiji francuske muzičke umjetnosti — nije francusko: François Joseph Gossec (1734—1829) potjecao je iz Belgije, otkuda su u Francusku došli i Grétry i, kasnije, César Franck. U dugom, bogatom životu ovog umjetnika ogleda se i historija Francuske kroz više od pola stoljeća. Ovaj prvi francuski simfoničar i autor gudačkih kvarteta, kao i opera, vrijednih oratorija (*La Nativité*) i *Requiema*, dočekao je revolucionarne dane priznat i uvažen; čovjeku koji je pokazao svoje organizatorske sposobnosti utemeljenjem spomenute ustanove Concert des Amateurs i Kraljevske škole pjevanja te reorganiziranjem priredaba Concerts spirituels bilo je, za revolucije, povjereno da s muzičke strane organizira velike narodne svečanosti. On je pisao brojne republikanske himne, koje su izvodile tisuće pjevača, s golemim orkestrima. Gossecove simfonije (više od 30) i gudački kvarteti imaju jasnu pretklasičnu formu. Dok su simfonije očito nastale pod utjecajem Stamitza, čija je djela Gossec upoznao u Parizu, kvarteti pokazuju da je dobro poznavao umjetnost Boccherinija. Gossec je proširio orkestar manhajmovaca, pri čemu je znatno uporište našao u velikom orkestru pariške opere, gdje je bio dirigent. On uvodi klarinete u simfonijski orkestar; u njegovoj simfoniji u Es-duru, nastaloj oko 1760, nalazimo ovakav instrumentalni sastav: 2 flaute, 2 klarineta, 2 roga i gudače.

U drugoj polovini XVIII st. nastaju u Francuskoj brojne simfonije, ali se njihovi autori (Blainville, Caraffe, Miroglio, Plessis, Désormeaux, Chrétien, Touchemoulin, Baudron, Barthélemont) ne izdižu iznad prosječnosti.

Na prijelazu u XIX st. djeluje u Francuskoj nekoliko kompozitora koji su nekada uživali neobičnu popularnost: Ignaz Pleyel (1757—1831), podrijetlom Nijemac, plodan autor simfonija, serenada, violinskih koncerata, i danas živ u nekoliko violinskih dueta; Rodolphe Kreutzer (1766—1831), violinist i pedagog, autor jedne od najčuvenijih violinskih škola (napisao ju je zajedno s Rodeom i Baillotom), pisao je violinske koncerte, varijacije, gudačke kvartete, trije, duete, ali dulje od tih djela živi 40 *Études ou Caprices* za violinu. U violinskoj nastavi imaju svoje sigurno mjesto i neke od kompozicija što ih je ostavio Pierre Rode (1774—1830; violinski koncerti, caprices).

HAYDN I MOZART

Uspoređujući Haydna i Mozarta, mogli bismo donekle ponoviti ono što smo rekli u uvodu poglavlja o Bachu i Händelu. Za mnoge, nedovoljno upućene, ta su dva imena često mnogo bliža i srodnija nego što zaista jesu. No među njima postoje i u ovom slučaju krupne razlike. Haydn je živio više nego dvostruko dulje od Mozarta, a život mu je protekao mnogo mirnije. Decenije svog zrelog stvaralaštva provodio je ne mijenjajući okolinu. Mozart, naprotiv, zarana i u više mahova poduzima umjetnička putovanja kroz Evropu, upoznaje uvijek nova središta, nove ljude i prilike. To se odrazilo i u njihovu stvaranju. Mozart je bolji poznavalac ljudske duše nego Haydn, ali Haydn — koji je baš zbog svog načina života imao više prilike da boravi u prirodi i zavoli je — razumije i ocrtava ljepote prirode, za koju Mozart kao da nema nikakva interesa. Mozart je kao umjetnik svestraniji od Haydna; on je i više kozmopolit, dok je Haydn bliži narodu i narodnoj umjetnosti, iz koje često crpi građu za svoja instrumentalna djela. Haydn je prvenstveno instrumentalni kompozitor. Na tom polju leže njegove trajne zasluge za puno osamostaljenje nove instrumentalne muzike u drugoj polovini XVIII st. Mozart je, naprotiv, u prvom redu operni kompozitor po svom umjetničkom interesu i po rezultatima svog opernog rada. On posvuda proučava čovjeka, odnose među ljudima, život, stvarnost. Njegov je scenski realizam vrhovna tekovina opere XVIII st.

Franz Joseph Haydn. Rodio se 1732. u mjestu Rohrau, austrijskom selu na sjeveru Gradišća (Burgenland), nedaleko od mađarske granice, u obitelji kolara. U kraju u kojemu je Haydn započeo život ima hrvatskog stanovništva, koje se u Gradišće doselilo u XVI st., sklanjajući se pred turskom najezdom. Imena Haydn, Haiden, Haidn često su se tamo susretala. Ta okolnost, kao i činjenica da se u nekim Haydnovim djelima nalaze hrvatski narodni napjevi, navela je zaslužnog hrvatskog muzikologa Fr. Kuhača da ustvrdi kako je Haydn podrijetlom Hrvat.[90] Kuhačeva razlaganja nisu ostala nezapažena. Engleski muzikolog W. H. Hadow prihvatio je Kuhačevu tvrdnju (*A croatian composer. Notes toward the study of Joseph Haydn*, London, 1897), dok su je drugi, npr. francuska muzikološkinja M. Brenet (*Haydn*, Paris, 1909), odbacivali, potkrepljujući protutezu drugim argumentima, istraživanjem Haydnova rodoslovlja, kojemu je posvećena opsežna i temeljita studija E. F. Schmida: *Joseph Haydn. Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters* (Kassel, 1934).

Schmidovo djelo treba smatrati odlučnim i definitivnim u čitavu razvoju problematike Haydnova podrijetla. Schmid je dokazao u prvom redu njemačku pripadnost Haydnovih roditelja i njihovih predaka; nadalje je utvrdio da je ime Haydn raširenо ne samo u Donjoj Austriji i Gradišću već i u Gornjoj Austriji, u Štajerskoj, Češkoj, Moravskoj, Njemačkoj, Belgiji, Nizozemskoj i Mađarskoj, te prema tome ne predstavlja isključivo hrvatski oblik koji bi se bio prilagodio njemačkom pravopisu. Osim toga, baš u Haydnovom rodnom mjestu Rohrauu nema Hrvata, niti se može ustanoviti da ih je ikad bilo; samo ime Rohrau nije njemački prijevod hrvatskog izraza Trstnik, jer je zabilježeno još u XIV st., kad Hrvata u Gradišću uopće nije bilo.

[90] V. Kuhačevu studiju *Josip Haydn i hrvatske narodne popievke* u zagrebačkom časopisu »Vienac«, 1880.

Što se tiče drugog izvora Kuhačeve tvrdnje, to jest hrvatskog podrijetla mnogih Haydnovih tema, ono je nesumnjivo. Ali ne govori mnogo u prilog Kuhačeve teze; kod Haydna se mogu naći i napjevi drugih narodnosti (Mađara, Francuza, Rusa, Cigana). No iz činjenice da se Haydn služio hrvatskim narodnim melodijama proizlazi jedan drugi, pouzdan zaključak: Haydn je visoko cijenio ljepotu hrvatske i slavenske narodne popijevke i uočio u njoj bogatu izražajnu snagu, kadru da postane plodnim kvascem za oblikovanjem instrumentalnog tkiva.

Haydn je kao dijete dobio prvu poduku iz čembala, violine i pjevanja. Jedan susret s kompozitorom i zborovođom Georgom Reutterom odlučio je o njegovu daljem razvoju, i mi ga 1740. nalazimo u Beču, u dječačkoj zbornoj školi sv. Stjepana, gdje je morao steći temeljitu muzičku naobrazbu, za koju se Reutter, međutim, nije mnogo brinuo, te je u stvari samo iskorišćivao dječakov glas. U sedamnaestoj godini morao je Haydn zbog mutiranja napustiti zbor i ustupiti mjesto svom mlađem bratu Michaelu. Reutter se tada nije skanjivao da ga otpusti, i Haydn se morao snalaziti kako je najbolje znao. Sudjelovao je u nastupima zborova, svirao u malim orkestrima i tako jedva životario. U to doba piše kraće kompozicije (menuete, svadbene koračnice) za orkestre u kojima je sam sudjelovao. Tu su počeci njegova upoznavanja orkestralne tehnike. Haydn je tada sklopio poznanstvo sa znamenitim libretistom Metastasijem, koji je stanovao u istoj zgradi. On mu je pribavio nekoliko učenika i odveo ga talijanskom majstoru Porpori, kojemu je Haydn otada često pomagao kao pratilac na klaviru. Tu je dosta naučio, ali je morao podnositi hirovitu i surovu Porporinu ćud.

Pomalo dolaze i narudžbe: god. 1751. nastaje igrokaz *Grbavi đavo*, a 1755. prvi gudački kvartet, napisan za baruna Fürnberga koji je priređivao kućne koncerte na svom imanju kod Beča. God. 1759. ulazi Haydn na kraće vrijeme u službu grofa Morzina, za čiji je privatni orkestar napisao svoju prvu simfoniju. Nedugo zatim počinje novi, dugotrajni odsjek u umjetnikovu životu. God. 1761. stupa u službu kneza Paula Antona Esterházyja, mađarskog velikaša. Za njega i, nakon njegove skore smrti, za njegova brata Nikolu radit će Haydn trideset godina.

U početku živio je Haydn u Esterházyjevu dvorcu u Eisenstadtu (Železno), glavnom gradu Gradišća, a kasnije je (od 1766) veći dio godine provodio u novosagrađenom kneževu dvorcu u Mađarskoj, kod Nežiderskog jezera (Neusiedler See). Njegova brojna djela, koja su tu nastala, među njima oko 60 simfonija, 40 gudačkih kvarteta, 30 klavirskih sonata i 11 opera, postepeno su se počela izdavati i izvoditi po raznim evropskim gradovima: god. 1790. — kad je umro knez Nikola, a njegov nasljednik, nimalo sklon muzici, raspustio dvorski orkestar, ostavivši Haydnu dotadašnji naslov i plaću — Haydn je već bio proslavljeni evropski kompozitor.

Kakve je sve obaveze imao Haydn u službi Esterházyjevih? U njegovu ugovoru one su sve podrobno utvrđene. Morao je paziti na urednost i disciplinu svih članova orkestra i pjevača, rješavati sporove među njima, snositi odgovornost za instrumente i ostali inventar, komponirati po želji kneza, davati poduku iz muzike članovima kneževe obitelji i pripremati sve muzičke priredbe (uključujući tu i rad s pojedinim članovima orkestra ako je to bilo potrebno).

U Esterházu prošao je Haydn svoju veliku umjetničku školu. Evo njegovih riječi: »Knez je bio uvijek zadovoljan mojim radovima; pored toga što me njegovo trajno povlađivanje neprestano bodrilo, ja sam, na čelu orkestra, koji se potpuno pokoravao mojim zapovijedima, mogao stjecati iskustva, opažati što može proizvesti potreban učinak a što ga oslabljuje i, prema tome, popravljati, dodavati, oduzimati.«

Haydnova blaga narav i ljubazno postupanje izazivali su simpatije svakoga tko je s njim dolazio u dodir, pa je razumljivo da su ga članovi orkestra mnogo voljeli i štovali (za njih je on bio »papa Haydn«).

U svom bračnom životu bio je Haydn prilično nesretan. God. 1760. vjenčao je kćerku nekog vlasuljara. Svadljiva, ohola, bez i najmanjeg razumijevanja za umjetnost svog muža, ona je Haydnu mnogo puta ogorčila život i on je uz nju ostao samo stoga što je svoj brak smatrao časnom obavezom.[91]

Napustivši službu kod Esterházyjevih, Haydn je ušao u posljednji odsjek svog umjetničkog života, u kome središnje događaje predstavljaju oba njegova putovanja u London (prvo 1791—1792, drugo 1794—1795), na kojima se u engleskoj prijestolnici prilično dugo zadržao. Ta su putovanja za Haydna imala veliko značenje jer je upoznao nove prilike, koliko umjetničke toliko i društvene. Dodir s veoma razvijenim muzičkim životom Londona i velikim predstavnicima engleske kulture, s naprednim engleskim građanstvom; osjećaj pune nezavisnosti, svijest da je postao središtem pažnje i interesa veoma širokog auditorija, mogućnost usporedbe sa svojim životom u Esterházu, sve je to bilo uzrokom regeneracije Haydnova duha i stvaralačke snage, koja će baš u Londonu oblikovati najzrelije Haydnove simfonijske radove. Oba njegova velika oratorijska djela iz posljednjeg razdoblja umjetničke djelatnosti, *Stvaranje svijeta* i *Godišnja doba*, nastala su u mnogo čemu pod dojmom Händelovih oratorija koje je slušao u Londonu. A i tekstovi tih djela bit će sastavljeni po engleskim izvornicima.

Nakon prvog boravka u Engleskoj, gdje ga je oxfordsko sveučilište počastilo naslovom doktora muzičke umjetnosti, Haydn se na povratku zadržao u Bonnu i tu upoznao mladog Beethovena, koji mu je nešto kasnije u Beču kroz izvjesno vrijeme bio učenikom.

U posljednjim godinama života Haydn je, iscrpljen prekomjernim radom, postepeno stao gubiti sile. Ulazak Francuza u Beč, srce njegove domovine, topovski tutnji u neposrednoj blizini njegova stana izazvali su u njemu uzbuđenje koje više nije mogao preživjeti. Umro je 1809.

Haydnove kompozicije su veoma brojne i raznovrsne. U njegovoj muzičkoj baštini nalazimo: 104 simfonije[92], 4 koncerta za klavir, 3 koncerta za violinu, koncert za violončelo, 77 gudačkih kvarteta (ne uključujući ciklus za gudački kvartet pod naslovom *Sedam riječi Kristovih*), 25 klavirskih trija, 21 gudački trio, 12 violinskih sonata, više od 50 sonata, fantazija i varijacija za klavir, više od 200 kompozicija za instrument nazvan bariton, na kojemu je često i rado svirao njegov gospodar knez Esterházy, 3 oratorija, 14 misa, 2 requiema i drugih duhovnih kompozicija, više od 20 opera i igrokaza, četrdesetak pjesama, mnogobrojne obradbe narodnih napjeva iz Škotske i Wallesa itd.

Među čitavim tim bogatstvom prvo mjesto svakako pripada simfonijama i gudačkim kvartetima, jer ta djela predstavljaju najznačajnije što je Haydn dao, njegov trajno živi doprinos evropskoj muzici, visoko usavršenje novih instrumentalnih vrsta rokokoa do klasične uravnoteženosti dijelova u cjelini.

U čemu je značenje Haydnova usavršenja simfonije i gudačkog kvarteta? Njihove vanjske konture — četverostavačnost, koju je zatekao kod svojih prethodnika — Haydn nije dirao (naglašujemo da je pogrešna tvrdnja koju donose neki priručnici muzičke historije, a prema kojoj bi Haydn bio uveo menuet u simfoniju). Značaj Haydnova stvaralaštva unutar je njihovih granica. Sva tri jasno omeđena dijela sonatne forme prvog stavka (ekspoziciju — provedbu — reprizu) Haydn je proširio, produbio i organski povezao. To se napose odnosi na srednji dio, tematsku provedbu, koji je kod Haydna često najduži u prvom stavku. U provedbi je Haydn prvi pokazao što može učiniti bogata umjetnikova mašta od naoko beznačajnih melodičkih, harmoničkih ili ritmičkih osobina glavnih tema kad ih prikaže osvijetljene sa svih strana njihove unutarnje životne snage. Tek putem provedbe prvi je stavak stekao jakost dramskog djelovanja. Drugi je stavak dobio posebnu fizionomiju time što ga je Haydn često obradio u formi teme s varijacijama. Menuet je kod Haydna, čovjeka iz naroda, ponajčešće prožet duhom narodne muzike, jednostavne, izrazito ritmičke. Što se tiče forme menueta, u njemu, između jedne glavne, trodijelne skupine i njena ponavljanja, nalazimo tzv. trio, koji ostvaruje ugodan kontrast smirenošću i jače naglašenom pjevnošću. Haydnovi

[91] Ipak, i Haydn je proživio svoj ljubavni roman. Kad mu je bilo 47 godina, upoznao je 19-godišnju Luigiu Polzelli, ženu nekog mnogo starijeg Talijana, violinista u kneževu orkestru. Među njima su se razvili osjećaji simpatije, izazvani međusobnim sažaljevanjem. Kad su, dvadeset godina kasnije, njihovi bračni drugovi bili mrtvi, Polzellijeva se nije htjela udati za starog Haydna, već je otišla za nekog pjevača. Ali ono što je kroz dvadeset godina radila nastavila je i tada: ne prestajući da Haydna materijalno iskorišćuje, uspjelo joj je nagovoriti ga da preuzme na sebe odgoj njezinog sina, kojega je Haydn uzdržavao i podučavao u muzici. Nije isključeno da je to bilo Haydnovo dijete.

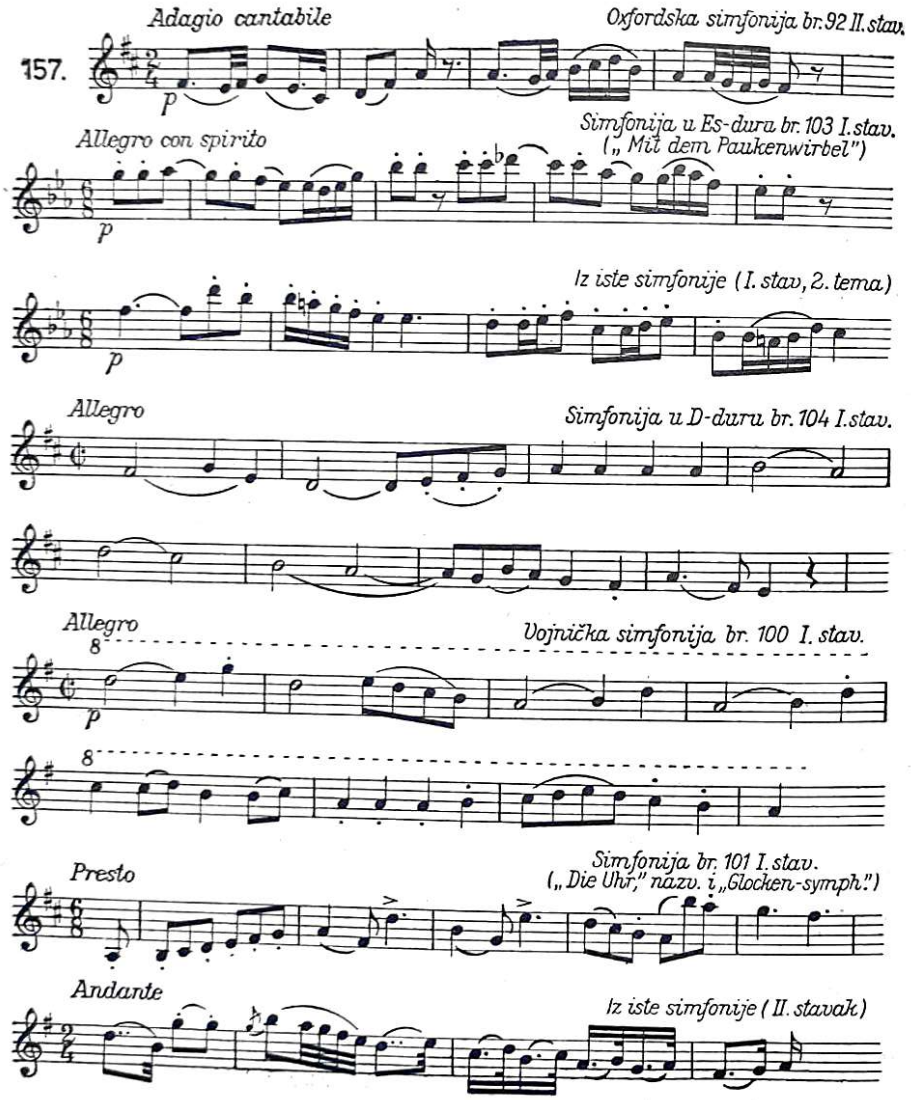
[92] Toliko ih navodi E. Mandyczewski u svom tematskom popisu Haydnovih simfonija, objavljenom 1907. Postoji, međutim, još izvjestan broj simfonija kojima je Haydn autor, dok je za neke druge njegovo autorstvo prilično dvojbeno.

menueti često su puni humora i burlesknih efekata, te katkada kao da najavljuju slobodu Beethovenovih scherza. Finalu je Haydn proširio granice, prihvaćajući oblike koje je zatekao (rondo ili sonatnu formu) ili primjenjujući, putem križanja, nove arhitektonske obrasce.

Haydnova je tematika jednostavna, priprosta, neusiljena, prirodna, bliska narodu (otuda i njegove simpatije za folklor raznih naroda); u njoj se odražava Haydnova optimistička narav, prožeta iskrenim životnim veseljem, koje je često prelazilo u humor, veoma karakterističan za Haydna: ritmička invencija i ukusno iskorišćivanje instrumentalnih efekata glavni su izvori majstorova muzičkog humora, koji ponekad zalazi i u bizarnost.

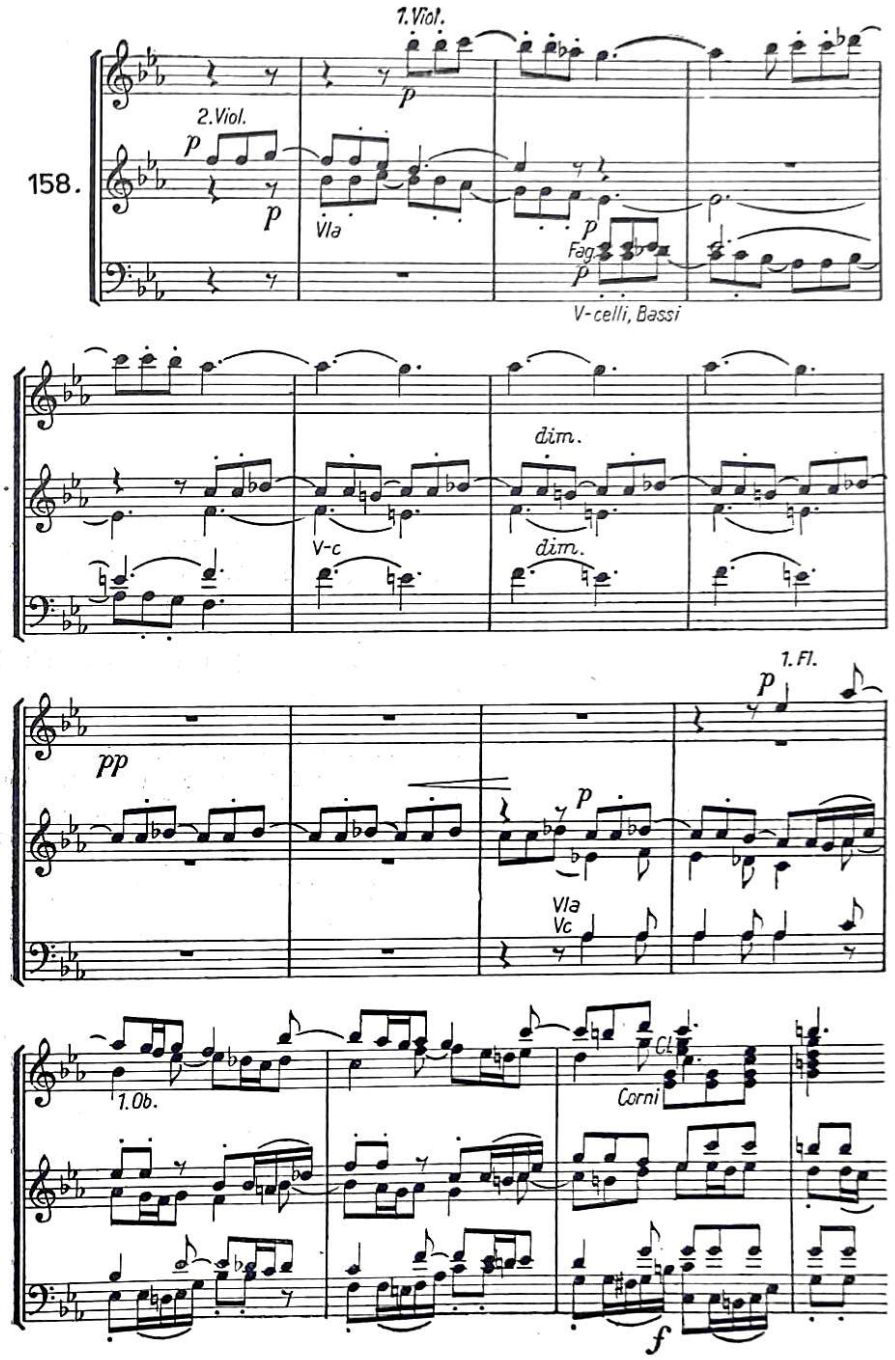
Za ilustraciju Haydnove tematike neka posluži ovih nekoliko glavnih tema iz istaknutijih njegovih simfonija:

157.



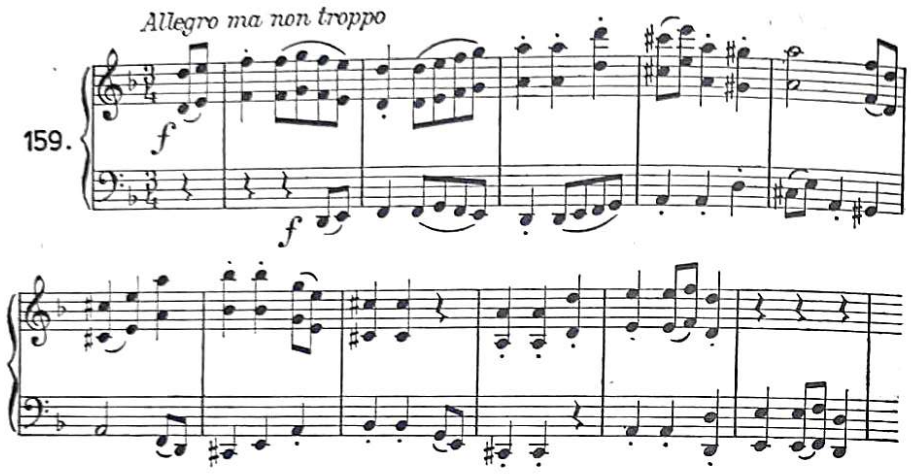
Kako Haydn umije iskoristiti teme za provedbu, pokazat će slijedeći odlomak. Glavnu temu simfonije u Es-duru (br. 103) — drugu po redu među temama iz primjera br. 157 — ovako je obradio na početku provedbe prvog stavka:

158.



U Haydnovim provedbama ima polifonije i humora. Ali ne samo u njima. I jedno i drugo donosi, na primjer, poznati *Vještičji menuet (Hexenmenuett)* iz gudačkog kvarteta op. 76 br. 2, izgrađen u kanonu:

159.



Kao simfoničaru Haydnu pripada još jedna krupna zasluga. Reljefnost njegovih tema i bujnost života u provedbi mogla se ostvariti samo podesnim iskorišćivanjem orkestralnog sastava. Haydn je prvi pokušao provesti nadasve nužnu individualizaciju instrumenata, što je u ono vrijeme značilo težnju k uvođenju ravnopravnog tretiranja instrumentalnih grupa i pojedinih instrumenata i k razvijanju koloristićkih smjernica.

Razvojni put Haydna umjetnika bio je prilično dug. Strpljivim, polaganim, ustrajnim radom, neprestanim usavršavanjem kompozicione tehnike, produbljivanjem sadržajnih i formalnih vrednota Haydn je za nekoliko decenija stigao do svojih najviših umjetničkih postignuća. U toku vremena broj simfonija i kvarteta koje piše postaje sve manji, a njihovo značenje sve veće (1760—1770. nastalo je oko 40 simfonija, 1770—1780. oko 30, 1780—1790. oko 20, a 1790—1795. posljednjih 12). Počeci su bili prilično skromni. Prve simfonije i po instrumentariju i po strukturi (do pet stavaka) i po opsegu u stvari su vrlo srodne divertimentima; sonatna forma nije u njima jasno izražena (nema druge glavne teme ni provedbe), duhački instrumenti nisu nimalo samostalni. A ipak, zaputivši se od tako skromnih radova, u kojima se nikako nije mogla nazreti plodna budućnost, stigao je Haydn do svoje umjetničke zrelosti, do dodira s Mozartovom umjetnošću simfonije i kvarteta, koja je u početku stajala pod utjecajem Haydna ali je kasnije i sama poslužila kao uzor, do prve značajne skupine tzv. Šest pariških simfonija, napisanih osamdesetih godina za pariški »Concert spirituel«, i, naposljetku, do 12 »londonskih« simfonija (1791—1795), nastalih u Londonu, koje treba smatrati, uz najuspjelije Mozartove simfonije, krunom evropske simfonijske muzike XVIII st.

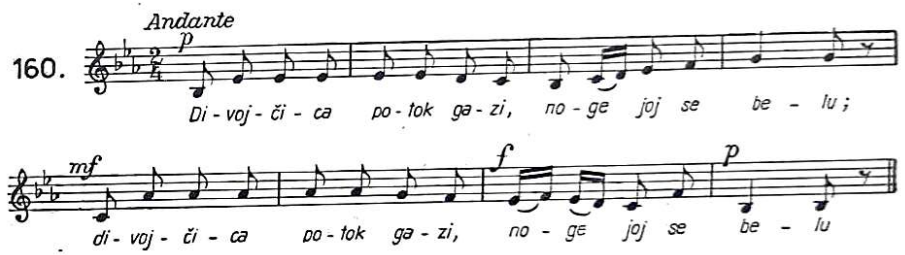
U londonskim simfonijama su, s jedne strane, definitivno, uzorno utvrđeni principi klasično simfonijskog stila, dok, s druge, Haydn u tim djelima opetovano naglašuje povezanost s izvornošću i svježinom narodnih napjeva

(posebno hrvatskih).[93] U tim simfonijama, sjajnim primjerima neugasivog Haydnovog životnog optimizma, orkestar je prilično razvijen. Redoviti je njegov sastav: flaute, oboe, klarineti, fagoti, rogovi, trublje, timpani, gudači (u Vojničkoj simfoniji kolorizam je ostvaren primjenom raznovrsnih drugih udaraljki). U prvom stavku glavne teme obično nisu povjerene istim instrumentima, odnosno grupama instrumenata, što izaziva vrlo ugodne kontraste, koji potpomažu da se još jače naglasi samostalnost u fizionomiji pojedine teme. U provedbi obično sudjeluju svi instrumenti, aktivnost prelazi s jedne skupine na drugu; zvukovna snaga raste do same reprize, a njezin početak naglo mijenja dinamičku plohu. Gotovo sve londonske simfonije počinju uvodom polagana tempa.

Haydnove simfonije nisu programna djela. Ali u njima ima katkada pojedinosti — u vezi s kakvim instrumentalnim efektom, ili naročitim autorovim namjerama, ili s pozadinom njihova postanka — koje su mnogim Haydnovim simfonijama pribavile posebne podnaslove, tako na primjer: *Le Matin (Jutro), Le Midi (Podne), Le Soir (Veče), Hornsignal, Abschiedssymphonie (Simfonija rastanka), Maria Theresia, Der Schulmeister, La Poule*

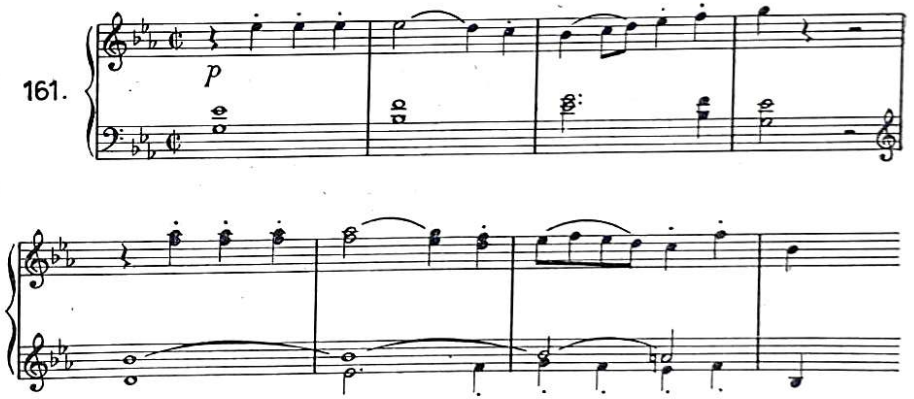
93 U »londonskoj« simfoniji u Es-duru (br. 103) započinje finale temom koja je izgrađena na temelju hrvatskog napjeva »Divojčica potok gazi«, iz nekadašnje šopronjske županije (v. Kuhač: *Južno-slovjenske narodne popievke*, III, br. 891):

160.



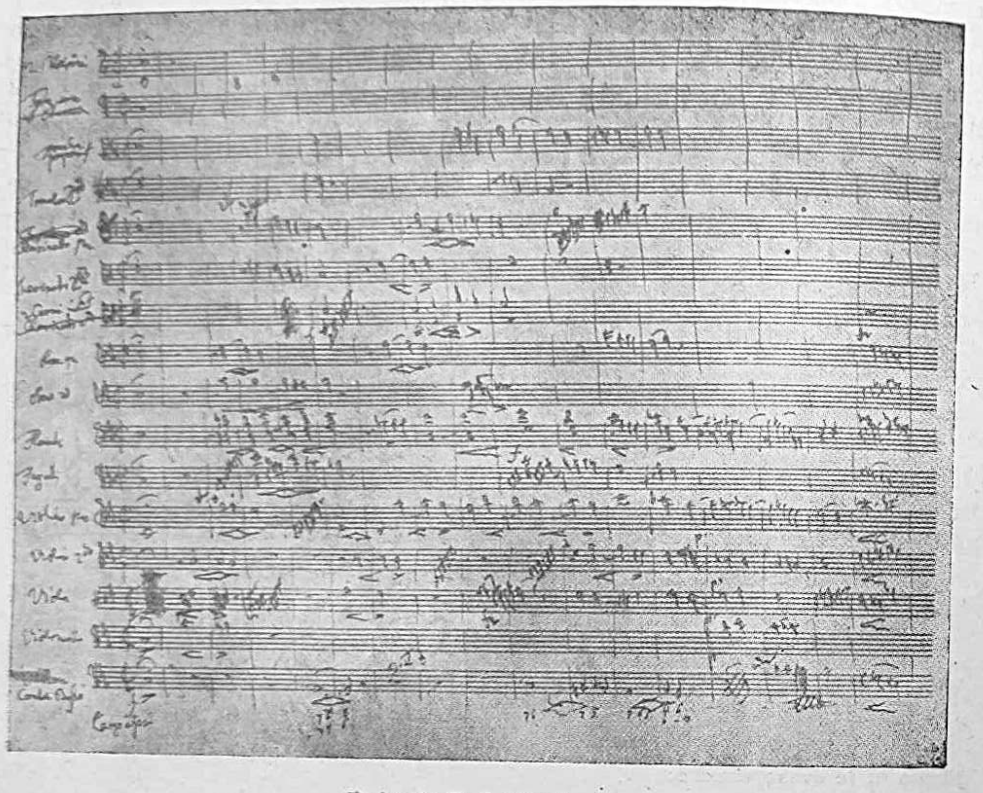
Haydn ju je ovako obradio:

161.



U istoj su simfoniji i obje teme polaganog stavka (andante) hrvatskog podrijetla. U finalu »londonske« simfonije u D-duru (br. 104) susrećemo naš narodni napjev »Oj Jelena« (iz šopronjske županije; v. Kuhač, *Popievke*, III, br. 905). Glasovita Haydnova austrijska himna »Gott erhalte« (1797) istovetna je u svom prvom dijelu s našom narodnom povijevkom »V jutro rano se ja vstanem« (v. Kuhač, *Popievke*, III, br. 897).

(Kokoš), L'Ours (Medvjed), Militärsymphonie (Vojnička simfonija), Die Uhr (nazvana i *Glockensymphonie — Simfonija zvona), La Reine (Kraljica), La Chasse (Lov), Mit dem Paukenschlag (S udarcem timpana), Mit dem Paukenwirbel (S bubnjanjem timpana)*. Svi ti naslovi ne potječu od Haydna, nego većinom od njegovih pariških poštovalaca.



Rukopis F. J. Haydna

Haydnovi gudački kvarteti očituju sličan razvojni put kao i njegove simfonije. U početku su to djela nevelika opsega, srodna divertimentima, kasacijama, serenadama. U njima redovito nalazimo pet stavaka, među kojima do dva menueta. Individualizacija četiriju dionica nije provedena. Glavna melodijska linija prve violine često se oštro suprotstavlja sasvim podređenoj pratnji ostalih instrumenata. Prvi ozbiljniji korak dalje predstavlja skupina od šest kvarteta op. 20 (1772; tzv. *Sonnenquartette*), u kojima je samostalnost dionica ostvarena obilnijom primjenom kontrapunktičkog stila (osobito u finalima). No Haydn tada kroz deset godina prekida rad na gudačkim kvartetima. U međuvremenu znatno izgrađuje svoj simfonijski jezik, i prvi novi kvarteti (šest »ruskih« kvarteta op. 33, iz 1781) donose odraz produbljivanja sonatne forme. Nakon niza drugih cikličkih radova na tom polju (ističemo među njima kvartete op. 64), londonska su putovanja također i u području gudačkog kvarteta izazvala najznatnije Haydnove doprinose ovoj komornoj vrsti, koja u njegovim ciklusima kvarteta op. 72, 74, 76, 77 dostiže, uz izvjestan broj Mozartovih kvarteta, svoj vrhunac u XVIII st.

Znatna je u njima ljepota melodijskog kretanja, smionost moduliranja katkada najavljuje romantička vremena, granice forme proširuju se (interesantne su kombinacije sonatne forme i rondoa u finalima), ostvaruje se tipična intimnost i produhovljenost komornog muziciranja. Nazivi pojedinih Haydnovih kvarteta (*jahački, ševin, ptičji, žablji*) upućuju, kao i kod simfonija, na programne osobine nekih njihovih dijelova, koje su, zapažene tek pri izvedbama, naknadno izazvale izvanmuzička tumačenja.

Od ostalih Haydnovih instrumentalnih djela ističu se njegove klavirske sonate (52), u kojima i ta vrsta doživljuje razdoblje svoje klasične ljepote, zatim nekoliko uspjelih klavirskih trija, a od koncertantne muzike često izvođeni koncert za violončelo i orkestar u D-duru.[94]

U red majstorovih vokalnih djela idu opere, popijevke, raznovrsne crkvene kompozicije i velika djela oratorijskog karaktera.

Na Haydnovo operno stvaranje dugo se gledalo kao na najmanje uspjeli dio njegova rada. Novija vremena izmijenila su takvo mišljenje, bar u vezi s nekoliko Haydnovih opera. Temeljitija proučavanja[95] pokazala su da je Haydn u svojim komičnim operama, pisanim za Esterházyjevo kazalište na talijanski tekst, očitovao darovitost zapažanja i umio tonski precizirati psihičke osobine svojih junaka. Uz uspjela operna djela, kao što su *Prava ustrajnost (Vera costanza), Orlando Paladino, La Canterina, Neočekivani susret (L'incontro improvviso), Napušteni otok (L'isola disabitata), Svijet na Mjesecu (Il mondo della luna)*, Haydnovo je remek-djelo s tog područja komična opera *Ljekarnik (Lo speziale,* 1768), u kojoj se obrađuje česta tema građanske komedije XVIII st.: ismjehivanje škrtosti i gramzivosti.

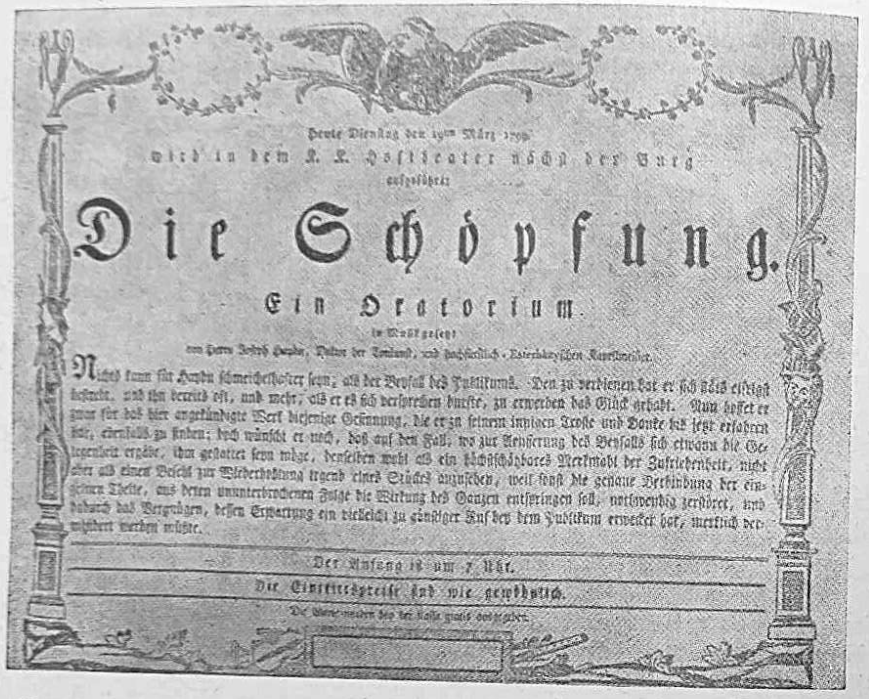
Posljednja Haydnova velika vokalna djela su oratoriji *Stvaranje svijeta (Die Schöpfung,* 1796—1798) i *Godišnja doba (Die Jahreszeiten,* 1798—1801). Kako smo već prije spomenuli, pobudu za stvaranje oratorijskih djela dobio je Haydn u Londonu slušajući izvedbe Händelovih oratorija. Iz Engleske potječu i tekstovi njegovih oratorija: van Swieten mu je za *Stvaranje svijeta* obradio Lindleyev engleski tekst, sastavljen prema Miltonovu *Izgubljenom raju;* za *Godišnja doba* tekst mu je izradio također van Swieten, obradivši, prilično slobodno, Thomsonov spjev *The Seasons.* U svojim oratorijima Haydn još jednom daje čitava sebe i kao čovjeka i kao umjetnika. Ljubav za ljepote prirode, za život u njoj, za čovjeka, pomalja se i prožima ove opsežne partiture; oba teksta u stvari i nisu drugo već himne prirodi i čovjeku. Koliko u jednom toliko i u drugom tekstu, Haydn je našao mnogo stranica koje su tražile živopisnost njegove muzike, ponešto naivnu prostodušnost njegova umjetničkog jezika, njegove sklonosti za humor. Majstor orkestra, Haydn je uz pomoć instrumenata ukusno dočarao ugođaje o kojima govori tekst.

Trodijelni oratorij *Stvaranje svijeta* iznosi biblijski prikaz postanka Zemlje i ljudi. Prva dva dijela posvećena su ocrtavanju pojedinih etapa u stvaranju Zemlje i života na njoj i dopiru do stvaranja čovjeka. Treći dio idilički prikazuje Adama i Evu u zemaljskom raju. Izvodilački aparat sastoji se iz zbora, orkestra i pet solista: Adama, Eve i triju arhanđela (Gabrijel, Urijel i Rafael), koji otprilike igraju ulogu namijenjenu historicusu (testu)

[94] Svojedobno su postojale sumnje u autentičnost ovog djela. Mnogi su smatrali da mu je autor Čeh Antonín Kraft, Haydnov učenik. U najnovije vrijeme nedvojbeno je ustanovljeno da je to Haydnova kompozicija.

[95] V. H. Wirth: *Joseph Haydn als Dramatiker,* Wolfenbüttel-Berlin, 1940.

u starom oratoriju. Zbor uglavnom veliča stvoritelja i njegovo djelo. *Stvaranje svijeta* puno je raznovrsnosti i bogatih kontrasta, koji se kreću na području lirike, epike, narativne opisnosti i himničkog zanosa. Ali formalna izražajna sredstva u stvari su melodramska; recitativi, arije i manji ansambli vuku podrijetlo iz suvremene opere. Tek moćne zborne tačke, kao na primjer


Heute Dienstag den 19ten März 1799
wird in dem K. K. Hoftheater nächst der Burg
aufgeführet
Die Schöpfung.
Ein Oratorium.
in Musik gesetzt
von Herrn Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst, und fürstlich-Esterhazyschen Kapellmeister.
Der Anfang ist um 7 Uhr.
Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Obavijest o prvoj javnoj izvedbi Haydnova oratorija *Stvaranje svijeta*

posljednja, koncipirana u obliku dvostruke fuge, donose odbljesak velikih Händelovih oratorijskih vizija. Izrazito religioznog duha nema mnogo u muzici *Stvaranja*, koja je gotovo sva sazdana na živopisnosti, na dočaravanju svih pojedinosti stvaranja i pojava života na Zemlji, na pretežno mirnoj, vedroj i sabranoj kontemplaciji veličanstvenih biblijskih slika.

Oratorij *Godišnja doba* odvija se sasvim na svjetovnom području. Kako je već iz naslova očito, sastavljen je iz četiri dijela, u kojima se opisuje život sela i seljaka, sa svim zgodama i zbivanjima koje sobom donosi odmjenjivanje godišnjih doba. Ideja koja je Haydna privukla nije sasvim nova. Znamo da ju je u koncertantnoj formi obradio Vivaldi, a i u obliku oratorija ima Haydn prethodnika u srodnom djelu G. Ph. Telemanna. Ali Haydna je neodoljivom snagom privukla mogućnost da još jednom — posljednji put u svom životu — svojom umjetnošću opjeva prirodu i svu njezinu raskošnu ljepotu te udesnu povezanost zemlje i čovjeka, iz koje izvire snaga i veličina rada. I u ovom oratoriju (koji bi bilo bolje nazvati ciklusom kantata) nalazimo zbor, orkestar i soliste: zakupnika Simona (bas), njegovu kćerku Hanne (sopran) i seljaka Lucasa (tenor). Od prve pa do posljednje stranice partiture *Godišnjih doba* nižu se uvijek nove i drukčije slike: od radosnog pozdrava

proljeću i simboličke pjesme o sijaču do pastoralnog ugođaja vrućeg ljetnog dana i zapare, za kojom oluja donosi žudno očekivanu vlagu; od sreće nad obilnim urodom, štektanja lovačkih pasa i narodne veselice do sjajno prikazane maglovite zimske tmurnosti i bijele pustoši, te života u toploj seljačkoj izbi. Neplodnost i mrtvilo zimskih mjeseci nameće i usporedbu s čovječjim životom, koji, po riječima starog seljaka, nezaustavljivom odmicanju dana suprotstavlja neprolaznu vrijednost: etičku snagu, vrlinu, poštenje.

Doprinos Josepha Haydna muzičkoj historiji velik je i nadasve značajan. Velik umjetnik simfonije i gudačkog kvarteta, usavršitelj novog instrumentalnog jezika, utemeljitelj modernog orkestra, Haydn je svoja djela prožimao optimizmom, vedrinom, radošću, veseljem. On je to činio slijedeći sklonosti svoje umjetničke i čovječje naravi. Ali je i bio svjestan da unosi vedrinu i snagu i u one koji njegova djela slušaju. U tom smislu je veoma poučan odlomak iz jednog pisma što ga je napisao nekoliko godina prije smrti, kad je već mogao obuhvatiti retrospektivnim pogledom cijeli svoj umjetnički život: »Često sam se borio sa svakovrsnim poteškoćama, često su znale klonuti sile mog duha i tijela, i bilo mi je teško izdržati na putu kojim sam bio krenuo: ali tada bi mi neki pritajeni osjećaj šapnuo: — Na Zemlji ima tako malo veselih i zadovoljnih ljudi, posvuda ih progone brige i nevolje; možda će tvoj rad katkada postati izvorom iz kojeg će opterećeni brigom crpsti mir i okrepu. — Tada je to za mene bio snažan poticaj na dalja stremljenja . . .«

Zar to nije dokaz visoke svijesti umjetnika koji se u stvaranju osjeća jedno sa zajednicom? A zar smije pravi umjetnik i željeti što drugo?

*
* *

Wolfgang Amadeus Mozart. Mozartov je udes bio drukčiji od Haydnova. Mozart ne nalikuje na Haydna ni po trajanju života, ni po umjetničkom temperamentu, ni po rezultatima svog stvaralačkog rada, pa ni po vanjskom toku svog životnog puta, koji je Haydnovu sasvim suprotan. Dok je Haydn započeo sasvim skromno, u bijedi i borbi za svakidašnji kruh, te se tek postepeno razvio u umjetnika uglednog po cijeloj Evropi, Mozart se već kao dijete našao na blistavu putu popularnosti, priznanja i oduševljenja punih dvorana; ali kasnije, nade u sjajnu, svijetlu budućnost nisu se ostvarile, i rana smrt zatekla je genijalnog majstora u oskudici i ravnodušnosti suvremenika, u čemu se živo očituje tragika umjetnika koji je u ondašnjem društvu svoje domovine htio živjeti nezavisno i prekinuti pokorno služenje feudalnom staležu.

Mijenjanje okoline i boravak u mjestima heterogene muzičke kulture značilo je veoma mnogo za Mozarta kao umjetnika. On je, naime, zarana očitovao nevjerojatnu moć asimiliranja svih stilova i izražajnosti s kojima je dolazio u dodir; ali, daleko od toga da to postane izvorom pogubna eklektizma i umjetničke nesamostalnosti, za Mozarta je to bio put k sintezi svega što je kao umjetnik doživljavao, k preobrazbi svih raznovrsnih elemenata koje je snažno upijao, da ih u stvaralačkom procesu pretopi u strogo lični izraz, jedinstven po ljepoti i uravnoteženosti.

Mozart se rodio u Salzburgu 1756. Za razliku od Haydna, čiji se preci nisu bavili muzikom, Mozart je potekao iz muzikalne obitelji. U Salzburgu — tom gradiću koji je bio bogat muzikom, gdje su se muzička djela izvodila ne samo u odajama

kneza nadbiskupa već i u crkvama, samostanima, na sveučilištu, u stanovima imućnih plemića, vlastele i bogatih građana — otac našeg umjetnika Leopold Mozart (1719—1787) vršio je u dvorskom orkestru kneza nadbiskupa dužnosti violinista i, kasnije, koncertnog majstora i dvorskog kompozitora. Bio je to uvažen muzičar, autor jedne čuvene škole za violinu (1756), umjetnik u čijem se domu mnogo i često muziciralo. Leopold Mozart se predano, s mnogo ljubavi posvetio muzičkom odgoju svoje djece, starije kćerke Marije Ane (nazvane Nannerl) i malog Wolfganga Amadeusa, čim je opazio njihovu iznimnu nadarenost.

Leopold Mozart

Stvaralačke sposobnosti malog Mozarta rano su se očitovale. God. 1762. bilježi već Leopold menuete svog sina u klavirsku bilježnicu Marije Ane, ali čini se da je kod mališana bilo još ranijih pokušaja stvaranja. Što se tiče reproduktivnog rada i napredovanja na čembalu, Wolfgang je nevjerojatnom brzinom kročio sve dalje, izgrađujući svoj umjetnički duh na djelima naprednih ondašnjih majstora (Telemanna, Ph. E. Bacha i dr.), s kojima ga je otac, ljubitelj i poštovalac novog stila, sustavno upoznavao.

God. 1762. započinje razdoblje Mozartovih putovanja, turneja, nemirna nestalna života. Ali to je i razdoblje koje mu smjesta donosi slavu i popularnost i — što je za nj bilo od posebne važnosti — dodir s različitim okolinama. To je za Mozarta i njegov zarana jako razvijeni dar zapažanja značilo, s jedne strane, upoznavanje i produbljivanje novih muzičkih osebujnosti, a s druge, sve temeljitije poniranje u ljudsku dušu, sve snažnije spoznavanje raznolikosti među karakterima i raznolikosti među njihovim reagiranjem na značajne događaje iz vanjskog svijeta. Tu se izgrađivao Mozart dramatičar, tu su se udarali temelji njegovom nadasve značajnom opernom stvaranju, koje u najuspjelijim Mozartovim operama zadivljuje istinitošću i iskrenošću muzike u službi dramske radnje i karakterizacije.

Od 1762. do 1766. Mozart s roditeljima i sestrom u pravom trijumfu obilazi velike centre evropske kulture. Njega upoznaje München, Beč, Augsburg, Stuttgart, Frankfurt, Bruxelles, Pariz, London, Antwerpen, Haag, Amsterdam. Svi su zadivljeni dječakovom nadarenošću. No on tada ne samo svira već i mnogo sluša. I komponira. U Londonu upoznaje J. Chr. Bacha, koji utječe na nj čistoćom svoje melodike. Tu sluša i talijanske opere i Händelove oratorije. U Parizu upoznaje Schobertova klavirska djela. U tom gradu objavljuje svoje prve tiskane kompozicije. Mozart tada svladava i veće instrumentalne forme (sonate), a nakon turneje nastaju u Salzburgu i Beču veća djela, vokalnog karaktera (oratorijska, scenska: igrokaz *Bastien i Bastiena*, 1768). U dvanaestoj godini postaje Wolfgang koncertnim majstorom nadbiskupova orkestra.

Od 1769. do 1773. boravi Mozart u nekoliko navrata u Italiji, gdje dobiva visoka priznanja za svoju umjetnost i još temeljitije upoznaje talijansku operu, prema kojoj će za čitava života očitovati duboku, neugasivu simpatiju.

Boravak u Italiji povezan je uz bogata zbivanja. Mozart stječe poznanstva najslavnijih ondašnjih talijanskih muzičara, izvodi nekoliko vlastitih opera, nastupa na koncertima kao pijanist i orguljaš, izaziva svačije oduševljenje. Čistoća i pouzdanost njegova sluha graniče s nadnaravnim. Možda nije pretjerana ili izmišljena priča o Allegrijevu *Miserere*, koji se ljubomorno čuvao u Sikstinskoj kapeli i nikomu se nije posuđivao, da ga ne bi tko prepisao; Mozart ga je, navodno, nakon jednokratnog slušanja zapisao! No ako je ovo legenda, nije legenda njegov nastup u filharmoniji u Mantovi, gdje je očitovao fantastičnu lakoću u improviziranju i transponiranju. Tom je prilikom teške kompozicije začudnom nepogrešivošću izvodio s lista. Improvizirao je varijacije na sonatu koju je odsvirao s lista, te ih i ponovio, ali u drugom tonalitetu; na zadani tekst smjesta je komponirao ariju i izveo je;

na zadane teme improvizirao je sonatu i fugu. Zatim je s lista izveo dionicu violine u klavirskom triju! On je pun muzike i ne može stići da zapiše sve što bi želio i mogao. U radu ga ne smeta nikakva buka, niti muziciranje drugih. Dapače, u jednom pismu iz Italije čitamo: »Nad nama i pod nama stanuje po jedan violinist. Do nas neki učitelj pjevanja daje satove, a malo dalje vježba neki oboist. Sve to povoljno utječe na stvaranje muzičkih ideja.« O brzini kojom je već tada komponirao svjedoči slučaj s operom *Lucio Silla*, koja se imala izvesti u Milanu 26. prosinca 1772; 5. prosinca Mozart je mirno i pouzdano pisao: »Preostaje mi još samo četrnaest tačaka i bit ću gotov.«

Kad su završila putovanja po Italiji, Mozart se opet našao u Salzburgu. Ali taj mu je austrijski gradić odjednom postao premalen. Uspomene iz Italije bile su previše tople i žive a da njegovo rodno mjesto ne bi to usporedbom osjetilo. Mozart se zanosio velikim formama, htio je pisati i slušati opere, simfonije, koncertantnu muziku. A grof Colloredo, novi salzburški knez nadbiskup, tražio je od njega samo duhovna djela i kompozicije tipa divertimenta, serenade.

I otac i sin rado bi ponovo poduzeli novu koncernu turneju. Htjeli bi u Francusku, u Pariz. Nadbiskup je dugo neumoljiv, ali kasnije popušta, iako malo previše: u službenoj obavijesti stoji da Leopold i Wolfgang Amadeus Mozart mogu »drugdje potražiti sreću«. Još više nego dopust, bio je to zapravo otpust. Da bi ublažio neugodan položaj, Leopold ostaje i dalje u nadbiskupovom orkestru, a Wolfgang odlazi na put s majkom (1777). Bili su to i počeci krize u Mozartovu životu. Iz Münchena idu mati i sin u Augsburg, a zatim u Mannheim, gdje je Mozart upoznao mannheimski orkestar, napisao izvjestan broj instrumentalnih kompozicija i proživio svoju prvu ozbiljniju ljubav. Njega je neobično privukla Alojzija Weber, kćerka kazališnog šaptača i prepisivača. Pisma što ih šalje ocu puna su promjene koju je u njemu izazvala Alojzija i snova za budućnost. Ali strogi očevi odgovori bolno ga vraćaju u stvarnost (»Tvoje je pismo napisano baš kao roman... Marš u Pariz! I to što prije... Ili Cezar ili ništa! Iz Pariza se širi slava i ime nadarena čovjeka po čitavu svijetu...«).

U Parizu je Mozart djelomično obnovio poznanstva iz vremena svojih prvih nastupa, ali nekadašnji dodir nije se mogao uspostaviti ni s pojedincima, ni s publikom. Mladi umjetnik dolazi do gorke spoznaje da nije više dijete; pažnja koju su mu viši krugovi Francuske nekad poklanjali bila je upućena samo djetetu, kuriozumu, neobičnom predmetu zabave i razonode. Sada ga se više malo tko sjeća. Ni Marija Antoinetta, kojoj se nekada penjao na koljena, nema za nj mnogo razumijevanja. U francuskoj prijestolnici stiže ga još jedan neočekivani udarac, bolniji od svih ostalih: umire mu majka.

W. A. Mozart za čembalom

On se vraća u Salzburg (1779) noseći sobom umjetničke dojmove iz pariškog muzičkog života, poznanstvo s Gluckovom operom, s francuskom komičnom operom, s francuskom instrumentalnom muzikom.

Ali Salzburg je, u usporedbi sa Parizom, još jednom očitovao svoju zaostalost i uskogrudnost. Nadbiskup prima Mozarta u službu, no postupa prema njemu prilično bezobzirno, nedostojno umjetnika. Uspjeh opere *Idomeneo* (1781), koju piše na poziv bavarskog kralja i koja se smatra početkom njegova zrelog opernog stvaranja, pribavlja mu, doduše, zadovoljstvo, ali ne ublažuje osjećaj neugodne zavisnosti.

Naposljetku, kad su njegovi odnosi s Colloredom postali jako zategnuti, Mozart odluči da potpuno prekine svaku vezu s nadbiskupom, a to je značilo i sa Salzburgom. Svjestan da će time ocu nanijeti težak udarac, Mozart odlazi 1781. u Beč. »Danas je napokon sretan dan mog oslobođenja«, kliče Mozart u pismu ocu, ne sluteći da u stvari prelazi iz jedne bijede u drugu.

Započeo je posljednji decenij Mozartova života, koji se sav odvija u austrijskoj prijestolnici. U Beču nastaju velika i značajna Mozartova djela; u prvom redu njegove veličanstvene opere *Figarov pir*, *Don Juan* i *Čarobna frula*, a zatim krupne instrumentalne kompozicije, najznatnije simfonije i gudački kvarteti, te Requiem, uz druga komorna i koncertantna djela.

U Beču Mozart osniva obitelj. U doba izvedbe svog Singspiela *Otmica iz seraja* (1782) on uzima za ženu Konstancu Weber, sestru svoje nekadašnje, tada već udate ljubavi Alojzije. Na žalost, ta je žena, prosječne opće i muzičke nadarenosti, pomalo i lakomislena, dosta pridonijela Mozartovoj tragediji.

U prvim godinama svog boravka u Beču Mozart provodi prilično ugodan život: uživa ugled u bečkim visokim krugovima, podučava kćerke aristokrata, organizira koncertne izvedbe vlastitih djela i javno nastupa. Ali postepeno obitelj raste, zbog bolesti i lošeg ekonomiziranja Mozart se mora zaduživati. On neumorno radi, ali rad mu potkopava zdravlje. God. 1785. piše u roku od šest sedmica *Figarov pir* na tekst Lorenza da Ponte, no uspjeh tog djela u Beču osujećuju spletke talijanskih pjevača. Naprotiv, u Pragu ga očekuje sjajan i zaslužen prijem. U tom gradu doživljuje Mozart najljepše dane svojih zrelih umjetničkih godina. Za nj piše on i *Don Juana* (1787), koga praška publika oduševljeno dočekuje.

Postepeno, u Mozartovu se kuću uvlači bijeda. Svi darovi kraljeva i kneževa iz doba kad je kao dijete pravio čudesa svršavaju jedan za drugim u zalagaonici. Lihvari mu udaraju visoke kamate na zajmove; mora pristajati na najnepovoljnije uvjete, jer samo tako može i dalje živjeti i stvarati. Učenika je sve manje. Mučno je i teško čitati ove njegove riječi, napisane potkraj života jednom znancu: »Imam dva učenika... Htio bih da ih imam osam. Razglasite posvuda da poučavam.« Dobrotu i pažljivost njegove duše odaju nježna pisma ženi, u kojima se uvijek trudio da prikrije svagdašnje brige i nevolje. Mozartova su pisma uopće izvanredno pouzdan put k upoznavanju njegovih čovječanskih osobina, njegove etičke snage i visoke moralne svijesti, topline njegovih čuvstava, suosjećanja i dobrote.

Posljednja godina Mozartova života (1791) donosi i njegova posljednja velika djela: operu *Čarobna frula* i *Requiem*. *Čarobna frula* postizava znatan uspjeh, i Mozartovo ime postaje popularnije. Ali tada je njegovo tijelo već i previše izmoreno, a duh slomljen. Živčana iscrpljenost i tjelesna slaboća podjednako ga muče kao i tmurne misli o skorom završetku. Neki čovjek, njemu nepoznat, koji nije htio kazati tko je, naručuje kod njega Requiem i u više navrata tjera ga da požuri rad. Kasnije se ispostavilo da ga je poslao grof Walsegg, muzički diletant, koji je običavao naručivati kod školovanih kompozitora razne kompozicije i zatim ih izvoditi kao svoje. No jadni je Mozart u neznancu gledao glasnika smrti; on je uvjeren da Requiem zapravo piše za sebe.

Zle slutnje su se ispunile. Na dan njegova sprovoda bjesnilo je užasno nevrijeme. Bolesna Konstanca nije mogla ustati iz postelje, a onih nekoliko prijatelja koji su Mozartovo tijelo htjeli otprati do groblja, vratila je mećava kući još prije negoli je uboga povorka stigla do odredišta. Kad se pokojnikova žena nakon nekoliko dana htjela pomoliti na njegovu grobu, nije ni to mogla učiniti: Mozartovi su ostaci bili položeni u zajedničku grobnicu siromaha i neopskrbljenih...

U dodiru s Mozartovim djelima i njihovim vanjskim obilježjima prvo što iznenađuje njihova je mnogobrojnost i raznovrsnost.

Sredinom prošlog stoljeća (1762) objavio je L. v. Köchel iscrpljiv kronološko-tematski popis svih Mozartovih djela (otuda se svaka Mozartova kompozicija bilježi oznakom K. V. i odgovarajućim brojem; kratice znače: Köchel-Verzeichnis, tj. Köchelov popis). On je ustanovio da je Mozart napisao više od 600 radova, od kojih je velika većina prilično opsežna.[96] Gotovo nevjerojatan broj ako pomislimo da je ovaj genijalni umjetnik umro već u 36. godini i, prema tome, živio mnogo manje od značajnih kompozitora koji su se istakli neobičnom plodnošću. (O. di Lasso, Bach, Händel, Telemann, Haydn). Što se tiče muzičkih rodova kojima Mozartova djela pripadaju, u njima su

[96] U trećem izdanju Köchelova popisa (Leipzig, 1937, obr. A. Einstein) navodi se 626 dovršenih djela; 109 brojeva sačinjava poseban popis izgubljenih i nesvršenih kompozicija.

svi zastupani. Nijedno područje nije Mozart ostavio netaknuto: opera, oratorij, druge veće i manje duhovne forme (mise, requiem, motet), kantata, zborna muzika, popijevka, sve instrumentalne vrste: simfonija, koncert, komorna muzika, divertimento, muzika za klavir — sve ga je privlačilo, za sve je imao razumijevanja, u sve se znao uživjeti, osjetiti karakter muzičke vrste i umjetnički ostvariti sva njezina bitna obilježja.

Tolika plodnost može se protumačiti lakoćom Mozartova stvaranja. Ali nije to bila ona lakoća koju su imali i mnogi drugi umjetnici, lakoća koja često rađa površnošću, neprodubljenošću. Mozartova lakoća redovito se udruživala s rijetkom umjetničkom uravnoteženošću, sa skladnim odnosom dijelova i cjeline. U Mozartovu duhu sve je odjednom nastajalo, u neposrednoj vezi: glavne i sporedne teme, koloristički efekti, razrađivanje motiva.

Mozart je, rekli smo, stvarao na svim muzičkim područjima. Ali jedna ga je forma ipak privlačila više od ostalih: opera. Nju je on gajio od djetinjstva do smrti. A to je i razumljivo. Osobina njegova umjetničkog karaktera i dara zapažanja, kako smo ih prije prikazali, nagonile su ga da umjetnički oblikuje zgode ljudskog života i ljudskih sukoba. Golema većina Mozartovih opera komponirana je na talijanske tekstove. I to je jasno, jer je Mozartova operna estetika u Italiji rođena i odgojena. U jednom pismu što ga je 1778. pisao ocu čitamo: »Volja za komponiranjem opera postala je kod mene fiksnom idejom: i to radije francuskih opera nego njemačkih, ali radije talijanskih, nego francuskih i njemačkih.« Njegov je stav, u odnosu riječi i tona, tipično talijanski: »U operi mora poezija biti poslušna kći muzike. Zašto se talijanske opere sviđaju svakome i pored nedostataka njihovih libreta? Zato što je u njima muzika vladarica, radi koje se sve ostalo zaboravlja« (1781). On pazi na dramsku radnju i njenu psihičku pozadinu, ali njihovo ocrtavanje prepušta snazi muzike.

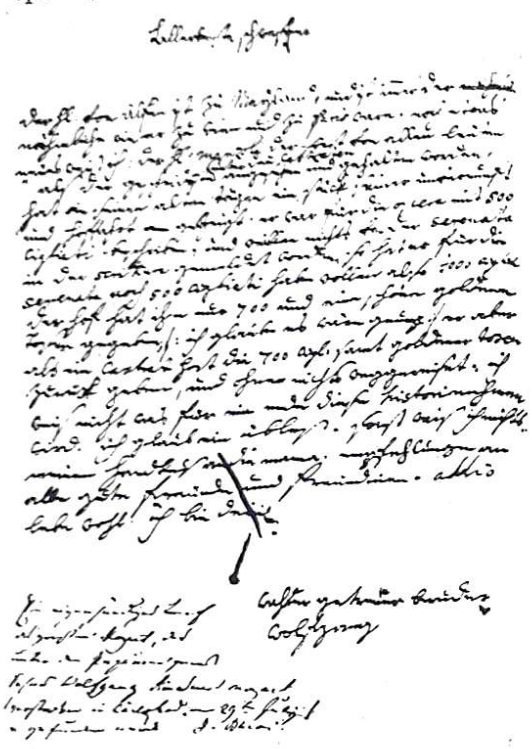
U svojim najznatnijim opernim radovima očituje Mozart obilježja koja ga visoko izdižu nad talijanske uzore. On je ponajprije velik psiholog. Njegova muzika savršeno pridonosi ocrtavanju i profiliranju karaktera te — iako se služi ustaljenim izražajnim sredstvima talijanske opere, ističući polarnost recitativa i arije — vazda zna naći pravi put u pojedinoj dramskoj situaciji. Mozart, dabome, nije poznavao lajtmotiva; on je uvijek novim tonovima tumačio osjećaje i strasti, ostajući neprekidno istinit i iskren i nalazeći za sve pravi izraz i pravu mjeru: za ponos i poniženje, za smjelost i kukavičluk, za bol i uvrede, za bjesnilo i opiranje, za vrelu ljubav i nestašno udvaranje, za mržnju života i smrti.

Primjere Mozartove majstorske psihičke analize ima posvuda u njegovim opernim remek-djelima. Navedimo ovdje bar jedan, koji je utoliko zanimljiviji što mu je sam Mozart dao pismeni tumač: komponirajući 1781. *Otmicu iz seraja*, ovako je objasnio izvjesne ritmičko-harmoničke promjene u jednom prizoru: »Budući da Osminov bijes neprestano raste, a slušatelji misle da je arija već pri kraju, proizvest će Allegro assai u drugom ritmu i drugom tonalitetu sjajan učinak; jer čovjek koga zanese tako žestoko bjesnilo prelazi sva pravila, sve granice i svaku mjeru; on više sebe ne prepoznaje; otuda ni muzika ne smije sebe prepoznati.«

Nad talijanske operne kompozitore Mozart se visoko uzdiže značenjem što ga u njegovim operama ima orkestar. Njegov orkestar ne priječi slobodan razvoj pjevne dionice, ali se njegova uloga ne iscrpljuje u ostvarivanju ukočene, ukalupljene pratnje. Život Mozartova orkestra bujan je i zanimljiv

te sjajno dopunjuje izrazitost melodičke linije. Ne zaboravimo da je to orkestar jednog od najvećih majstora simfonije.

Opere što nastaju do 1780. predstavljaju djela pripreme za potpuno ulaženje u bit muzičkog kazališta. Nalazimo među njima istu onu raznovrsnost, kojom će se Mozartovo kazalište i kasnije odlikovati: tu su i komične opere (*La finta semplice, La finta giardiniera*) i ozbiljne opere (*Mitridate, Lucio Silla*) i pastorale (*Il re pastore*) i igrokazi s pjevanjem u stilu Singspiela (*Bastien i Bastiena*). God. 1780. nastaje *Idomeneo*, krupan korak daljem razvitku Mozarta dramatičara, koji je tada već u Parizu upoznao Glucka i uočio težnju *Orfejeva* autora da muzičko-dramatsko djelo shvati kao veliku, zaokruženu cjelinu, koju ne smiju cjepkati sitni, izolirani fragmenti što koče neprekidni tok radnje. Sam sadržaj *Idomenea* iznosi uzvišenu glukovsku temu: potrebu žrtve i borbu između očinske ljubavi i zavjeta. Ta se nit provlači kroz radnju vitlajući čuvstva ne samo glavnih junaka već i naroda, koji je, kao ni u jednoj drugoj Mozartovoj operi, prikazan kao samostalan dramatski faktor, s mnogo neposrednog realizma.



Rukopis W. A. Mozarta

God. 1782. izvodi se *Otmica iz seraja*, igrokaz s pjevanjem, sušta protivnost *Idomeneu*. Fabula je jednostavna: Španjolac Belmonte traži svoju dragu Constanzu, koja je zarobljena i nalazi se u sultanovu haremu. Belmonte otkriva njeno boravište, pokušava s njom bijeg, ali oboje bude uhvaćeno. No sultan ih ne kažnjava, već im oprašta i daje im slobodu. U toj radnji privukli su Mozarta mnogi njeni raznovrsni elementi: poetičnost zaljubljenog para, u kojoj se u doba njegove vrele ljubavi prema svojoj budućoj ženi Konstanci odražavala sva nježnost i zanosnost njegove svakidašnjice. Zatim mogućnost prikazivanja egzotične, orijentalne sredine, što je u ono vrijeme bilo u priličnoj modi; nadalje, groteskni lik okrutnog haremskog čuvara Osmina; naposljetku, sultanova figura, kojoj je Mozart potpuno otupio oštricu tiranije i osvetljivosti: kao pravo dijete prosvijećenosti, Mozart je od sultana načinio nosioca etičkih, kreposnih osjećaja.

Četiri godine kasnije, nakon nekoliko manjih značajnih kazališnih radova (*L'oca del Cairo, Lo sposo deluso, Der Schauspieldirektor*), dopire Mozart do prvog od triju vrhunaca u svom opernom stvaranju: god. 1786. prikazuje se u Beču njegova komična opera *Figarov pir* na tekst Lorenza da Ponte, prema čuvenoj istoimenoj komediji Beaumarchaisa.

Mozartovu budnom i pronicavom pogledu, koji je tako duboko ponirao u skrovite zakutke duše, nije izmicala ni neprirodna i nezdrava struktura društva. On se sjećao svog potčinjenog položaja u Salzburgu i ovisnosti o feudalnim okovima. Kako, dakle, da ne iskoristi priliku i od satire Beaumarchaisove ne učini i oruđe svoje vlastite satire?

Beaumarchaisovo remek-djelo značilo je u predrevolucionarnoj Francuskoj, u doba svoje izvedbe (1784), žarku optužbu građanstva protiv svega što svoje povlastice stječe pukim rođenjem. Ovo buntovničko djelo, koje je svom autoru zadalo mnogo manje truda i muke dok ga je napisao nego kasnije, kad mu je trebalo osigurati izvedbu, nazvao je sam Napoleon »revolucijom na djelu«.

Doduše, kontakt s tonom oduzeo je riječi dio njezina neposredna djelovanja. Ali i Mozartov *Figarov pir* ima svoj satirički žalac; jaz između dva svijeta, patricija i plebejaca, otvoren je i naglašen. Dramska radnja, bogata likovima i epizodama, nesporazumcima i neočekivanim efektima, svodi se uglavnom na ovo: grof Almaviva želi posjedovati sobaricu svoje žene Suzanu, koja se upravo ima vjenčati s njegovim sobarom Figarom. Figaro mu to osujećuje i grof svoj naum ne izvršava. U ovoj veseloj igri raskošne živopisnosti, u kojoj se osebujno križaju elementi socijalne satire i erotike, u kojoj nastupi ansambla zauzimaju polovinu partiture (otuda je jasno koliko je Mozartu bilo stalo do toga da ličnosti prikaže ne statički, već dinamički, u vrtlogu njihovih uzajamnih odnosa), izgradio je genijalni majstor žive, ljudski pune likove; drama svakog pojedinca naglašena je značenjem tonskog oblikovanja koje oštro razgraničuje karaktere, ali i ostvaruje sklad cjeline. Istinski Mozartov realizam možda je nauspjeliji baš u *Figarovu piru*, u kojemu je dodir sa životom najprisniji, najneposredniji.

Godinu dana kasnije (1787) doživio je Prag prvu izvedbu drugog značajnog vrhunca Mozartove operne umjetnosti, *Don Juana*. Don Juan je središnja figura fabule koju je evropska literatura već davno poznavala. Španjolac Tirso da Molina, pa Molière, Goldoni, improvizacijsko kazalište komedije dell'arte, marijonetsko kazalište, svi su prikazivali i obrađivali legendu o Don Juanu, mijenjajući i dodavajući joj čas jednu, čas drugu pojedinost. Osamnaesto stoljeće upoznalo je Don Juana i u muzičkom kazalištu u obliku baleta (Gluck) i opere (Righini, Gazzaniga).

Mozart i njegov libretist da Ponte nazvali su *Don Juana* »drama giocoso« uvrštavajući ga u područje komične opere. Ali *Don Juan* to nije, kao što nije ni tragedija. To je šekspirska radnja, u kojoj se komični elementi miješaju s tragičnima i s fantastičnima, osebujno najavljujući slobode romantičkog teatra. Tko je Don Juan? Utjelovljenje spolnog nagona koji se ne da i ne želi obuzdati; Don Juan je krajnji egoist, smjeli osvajač žena, koji bezdušnim cinizmom gazi njihovu usplamtjelu dušu i nezasitnim pogledom traži novu žrtvu. On živi po svojoj volji, bez obzira na društvene zakona i obveze, poput gospodara života i smrti. Ali njegove fantastične uspjehe, za kojima stoji duga povorka unesrećenih, kažnjava nadnaravna sila: kameni kip pokojnog komtura, koji je od Don Juanova mača poginuo kad je htio obraniti čast svoje kćerke, dolazi u zavodnikovu palaču, kamo ga je neustrašivi Don Juan pozvao na večeru, i baca ga u neugasivu vatru pakla.

Realističko tretiranje karaktera, koje je Mozart do vrhunca razvio u *Figarovu piru*, tvori i u *Don Juanu* temelj njegove umjetničke vrijednosti, u koji ulazi i uspjelo razgraničenje u ocrtavanju realnog i irealnog. Sva de-

monska, nasrtljiva i požudna ćud Don Juanova ispoljuje se u muzički sjajno izgrađenoj ulozi, koju već najavljuje nezaustavljiv polet teme (molto allegro) u predigri:

162.

Oštri kontrasti Don Juana dani su u likovima žena koje ga vole (Donna Elvira) ili mrze (Donna Anna) i u seljačkom paru Masetto-Zerlina. Bliža mu je figura njegova sluge Leporella, koji vjerno sluša gospodara i pomaže mu u njegovim bezdušnim pothvatima.

Na putu k trećem vrhu svog dramskog stvaralaštva, *Čarobnoj fruli*, posljednjem djelu što ga je napisao za kazalište, ostavio je Mozart još dva operna rada, oprečna po sadržaju i smislu. Dok je *Così fan tutte (Takve su sve*, 1790) — još jedan plod majstorove suradnje s da Ponteom — muzički svježa, izvorna, vesela igra, kroz koju se provlači Mozartov ironički posmijeh i pogled na žensku lakomislenost i nepostojanost, *La clemenza di Tito (Titovo milosrđe*, 1791) u stvari je tradicionalna opera seria, na Metastasijev tekst.

Così fan tutte
ossia
la fcuola degli amanti,
per il Cembalo
dal
Sign. Volfgango Amadeo Mozart.
Weiberkreue
oder
die Mädchen sind von Flandern,
ein komisches Singspiel in zwey Acten
Herrn Wolfgang Amadeus Mozart.
Im Klavierauszuge
Siegfried Schmieder.

Naslovna strana Mozartove opere *Cosi fan tutte*

Libreto za *Čarobnu frulu* (*Die Zauberflöte*, 1791) sastavio je Mozartu E. Schikaneder, zanimljiv tip svestrana čovjeka; pjevač i glumac, dramski pisac, kompozitor i impresario, Schikaneder je, na temelju različitih izvora napisao njemački tekst za opernu priču, za feeriju blisku onom ogranku Singspiela u kojemu je, zbog veze s legendarnim motivima, bilo omiljelih fantastičnih elemenata (na Singspiel upućuju i brojni govoreni odlomci u *Čarobnoj fruli*). Ali Schikaneder i Mozart nisu se zadržali samo na tom vanjskom momentu privlačljiva dekora i neobičnosti u dramskoj akciji. Djeca prosvijećenosti XVIII st., oni su u priču unijeli simboliku i postavili je u službu izrazito etičkih načela. »Jakost je pobijedila i nagradila vječnom krunom ljepotu i mudrost«, vele završni stihovi teksta; snaga, ljepota i mudrost u svom skladnom stapanju tvore temelj na kojemu raste i razvija se idealni lik Čovjeka i pojam prave Čovječnosti. Ali k tom idealu stiže se samo kroz teške kušnje i žrtve, kroz poštenu, smjelu borbu i postojanost. Sva radnja u *Čarobnoj fruli*, uza svu njenu heterogenost, ponešto konfuzno bogatstvo i rascjepkanost, nije drugo već odraz tog trnovitog puta, kojim hrabro korača vitez Tamino. Dva se svijeta bore oko njega: svijet tamnog podzemlja, kojim upravlja Kraljica Noći, i svijet blistavog danjeg svjetla što izvire iz istinite jasnoće Razuma i Mudrosti. Na čelu mu je svećenik Sarastro. Tamino za vremena napušta zemlju mraka i stiže k idealu, podnijevši prije toga uspješno sve kušnje. Njegovu pobjedu okrunjuje ljubav Pamire, čiste kćerke Kraljice Noći, koja nestaje u bezdanu propasti.

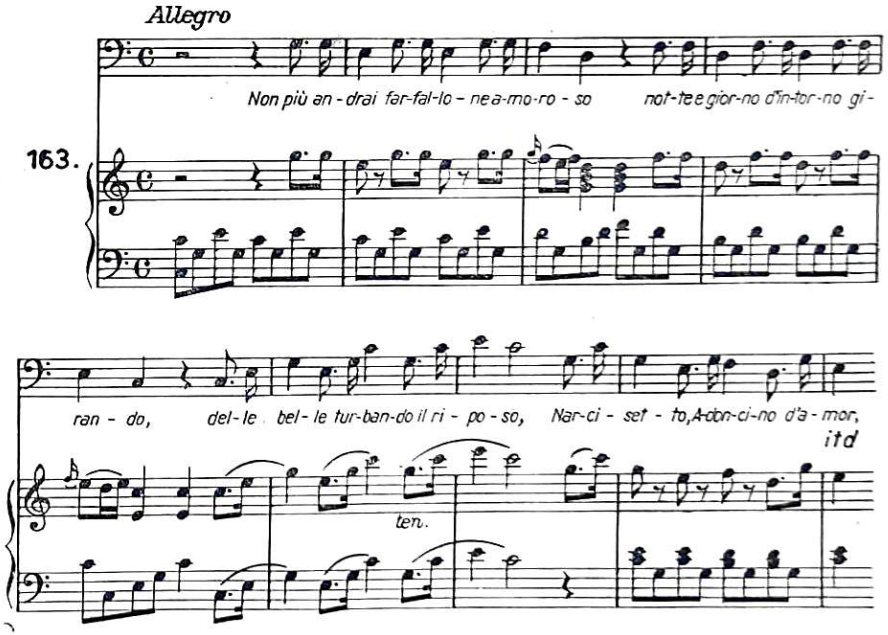
Kad je Mozart pisao *Čarobnu frulu*, on je već nekoliko godina pripadao slobodnozidarskom društvu (kojeg je član bio i libretist Schikaneder), pa je razumljivo što odbljesak masonske ideologije pada ne samo na etički smisao djela već i na uvođenje simboličkih obrednih postupaka i naglašenu simboličku vrijednost broja tri (koja je i inače stalan element priča svih naroda).

Mozart je u operi realist. Njemu trebaju stvarni likovi iz života, kao i kontrasti, na kojima se temelji sva životna dinamika. Stoga i u fantastičnoj radnji *Čarobne frule* nalazimo priprostog, naivnog čovjeka iz naroda, ptičara Papagena, biće koje se podaje nagonima i porivima prosječnih ljudi.

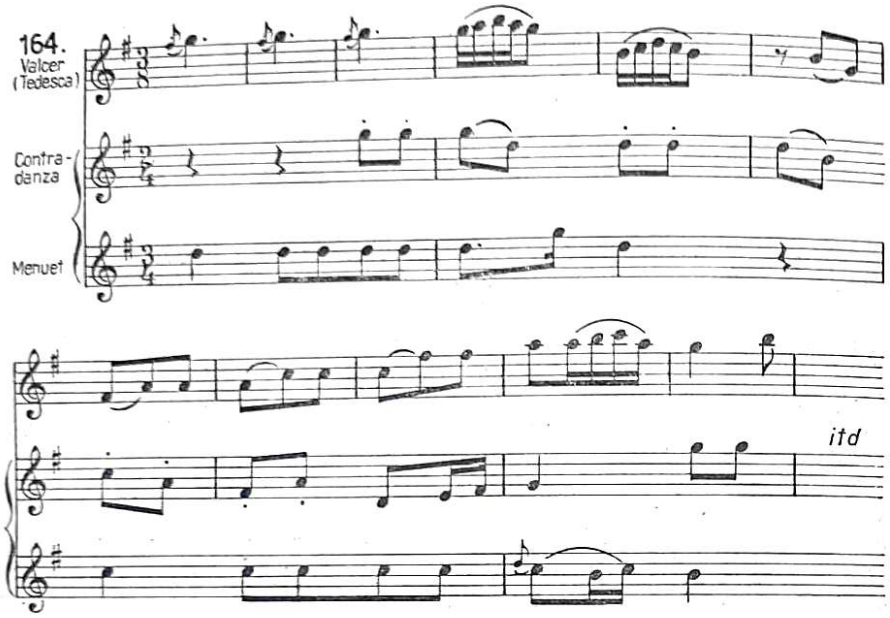
Libreto *Čarobne frule* nije bez nedostataka, na koje smo već ukazali. Ali Mozartova muzika, duboko izvorna i prilagođena svim situacijama, spašava mane. Ona nije egzotična; radnja se zbiva u Egiptu, no lokalnog kolorita u muzici nema. Štaviše, mnogo je u njoj narodnog, austrijskog.

Izlaganje Mozartova opernog rada završit ćemo s nekoliko primjera. Poznati Figarov napjev u ritmu koračnice, u kojemu on ironično ocrtava mladom Cherubinu naglu promjenu u njegovu životu, odaje sjajnu moć uživljavanja i mašte (grof Almaviva imenovao je Cherubina časnikom i naredio mu da smjesta ode k svojoj pukovniji, kako bi ga na taj način uklonio iz svog dvorca i udaljio od svoje supruge; iako voli tuđe žene, na svoju je grof ipak ljubomoran):

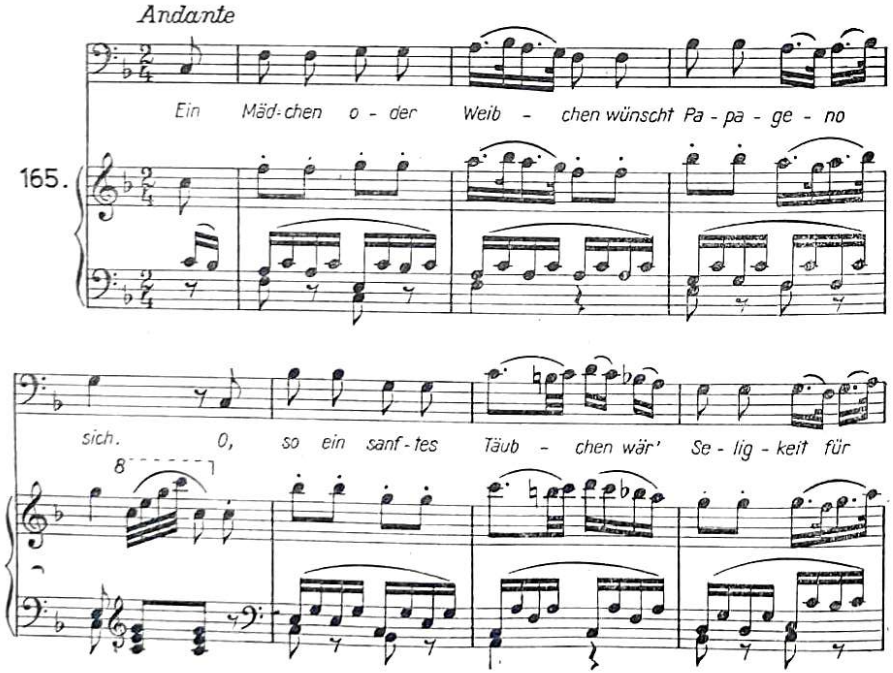
163.

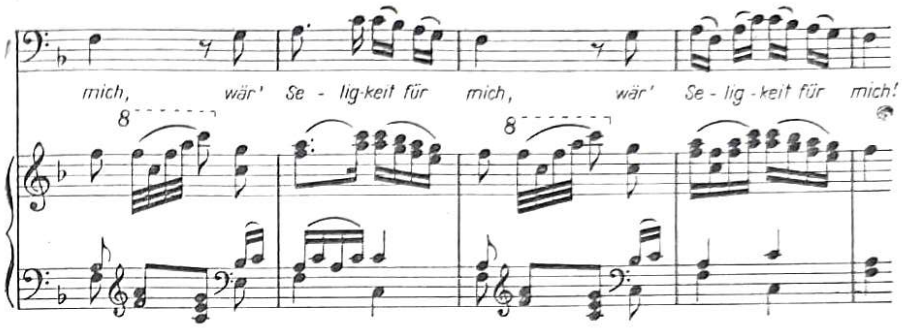


Jedan odlomak iz *Don Juana* prikazat će Mozartov smisao za polimetriju: u plesnoj dvorani nastupaju istodobno tri instrumentalna sastava i istodobno izvode po jedan menuet, valcer (tedesca) i contradanzu:



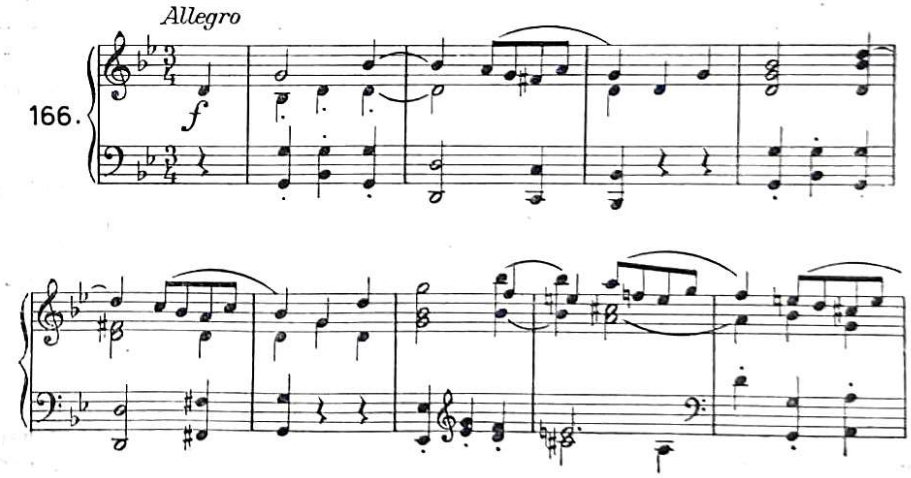
Mozartova izvanredno plastična melodička čistoća, u kojoj često ima jednostavnosti narodnih napjeva, ogleda se u ovom odlomku Papagenove pjesme iz *Čarobne frule:*

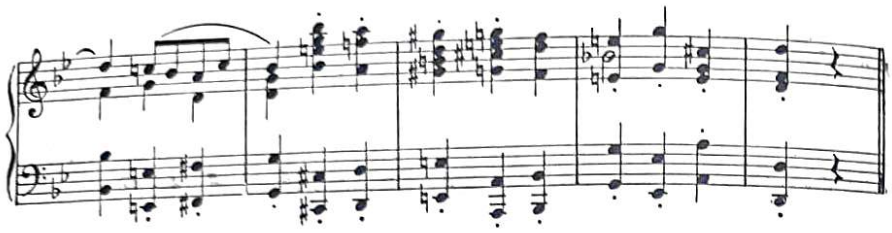




U XVIII st. Mozart gotovo nema premca kao operni kompozitor. Ali on je neobično značajan i kao instrumentalni. Broj njegovih instrumentalnih kompozicija velik je: među njima prvo mjesto pripada simfonijama, koncertima, gudačkim kvartetima i violinskim i klavirskim sonatama.

U njegovih pedesetak simfonija zamjetljiv je također razvojni put, koji postepeno vodi od prvih radova sa skromnim orkestralnim sastavima (gudači, oboe, rogovi, katkada trublje) do poznanstva s mannheimskim simfonijskim radovima, a zatim i s Haydnovima, te do posljednjih remek-djela, kao što su obje simfonije u D-duru (jedna je bez menueta) i divna simfonijska trilogija iz 1788. Ove posljednje tri simfonije (u Es-duru, g-molu i C-duru) očituju zapanjujuću Mozartovu svestranost i u području instrumentalne muzike. Ta se djela međusobno veoma razlikuju. Dok je simfonija u Es-duru, po duhu kojim je prožeta (osobito u finalu), razmjerno bliska Haydnu, u svom nepomućenom veselju i umilnoj radosti, simfonija u g-molu njezina je oštra oprečnost. Ovo je djelo, kao rijetko koje Mozartovo, ispunjeno tugom, ali i borbenošću, strastvenošću, ali i gorčinom. Mozart je u njemu dao i jednu ispovijest, kakvih ćemo u njegovim instrumentalnim kompozicijama rijetko naći. Dok su prvi stavci još mjestimično prožeti povremenom umilnošću, koja se povlači pred snagom borbenih ugođaja, u menuetu — tom najnedužnijem odlomku simfonije XVIII st. — borba je još žešća:

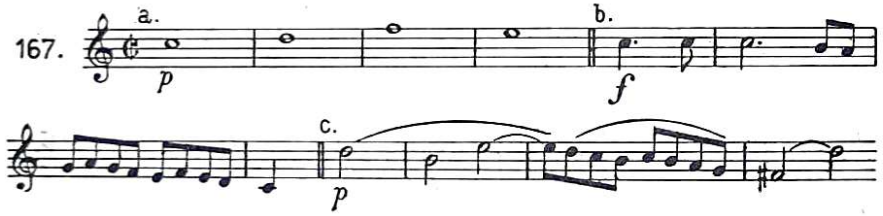




U finalu ona katkad prelazi u bizarnost i gotovo grotesku.

Simfonija u C-duru, nazvana Jupiter, ide drukčijim putovima. Muževnost, odlučnost teme prvog stavka izaziva asocijacije Gluckova antičkog svijeta; širina tematske građe, iznimna po svom opsegu u Mozartovu simfonijskom stvaranju, sretno se udružuje s jedinstvom karaktera čitavog djela, koje se iživljuje u doista olimpskoj vedrini i radosti, koju je nesretni genij u svojoj svagdašnjici uzalud u to vrijeme tražio. Posebnu pažnju zaslužuje grandiozni finale, izrazito polifon, s nizom fugiranih odlomaka koji se temelje na imitaciji, zajedničkom nastupanju i obrtanju ovih triju tema:

167.



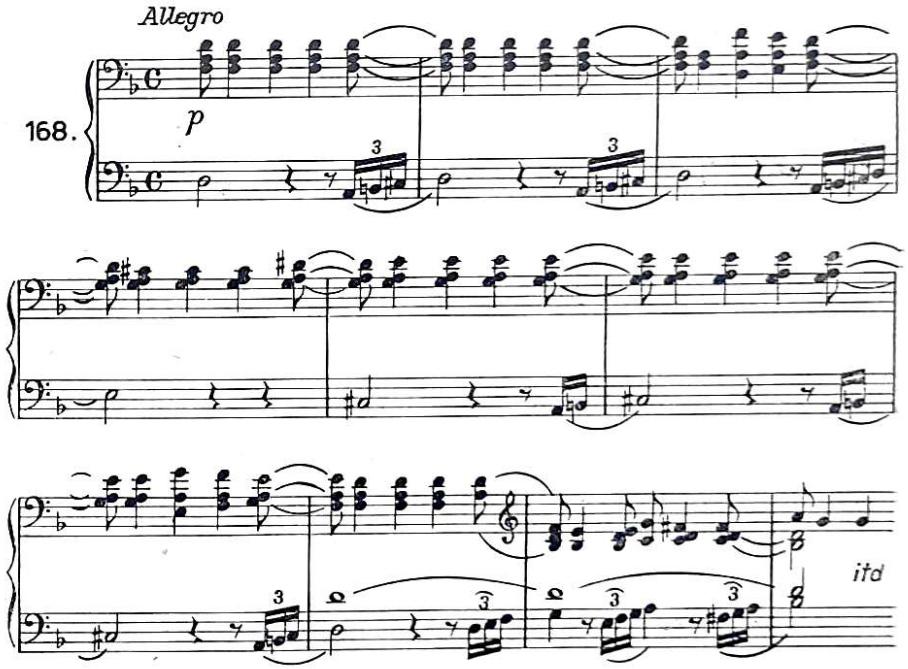
Golemo kontrapunktičko znanje Mozartovo spojeno je u ovom stavku s toliko izražajne snage i bogatstva mašte, s toliko kristalne jasnoće i preglednosti, unatoč zamršenosti njegovih konstruktivnih sredstava, da u čitavoj simfonijskoj literaturi XVIII st. nema nijednog drugog srodnog polifonog stavka koji bi se s njim mogao mjeriti.

Mozartova komorna djela najznačajnije predstavljaju njegovi gudački kvarteti, a među njima skupina od šest kvarteta iz 1782—1785, posvećenih Haydnu. Individualno tretiranje sonatne forme (koje se snažno zamjećuje i u posljednjem simfonijskom ciklusu) i klasična uravnoteženost homofonih i polifonih elemenata svrstavaju ova djela u vrhunce komorne muzike ovog stoljeća. Među gudačkim kvintetima osobitu popularnost uživa onaj u G-duru, poznat pod nazivom *Mala serenada* (*Eine kleine Nachtmusik*), sa svojom prirodnom dražešću, svježinom i divnom preglednošću. U ovu skupinu Mozartovih kompozicija spadaju i klavirski triji i njegove brojne violinske sonate. Klavirske sonate ovog umjetnika svakako su, uz Haydnove, najistaknutija

djela te vrste u klavirskoj literaturi XVIII st. Po svojoj melodičkoj čistoći, mjestimičnoj osebujnosti harmonijske pozadine, po bogatstvu fantazije u stavcima s varijacijama, one u mnogo čemu stoje nad Haydnovim sonatama. Od tih 18 djela, putem kojih mladi pijanisti i ljubitelji muzike najprije upoznaju Mozartovu umjetnost, spomenimo remek-djela: sonate u D-duru (br. 3), a-molu (br. 7), A-duru (br. 12), D-duru (br. 13) i c-molu (br. 18), kojoj prethodi vrlo značajna fantazija u istom tonalitetu.

Mozart je napisao oveći broj koncerata za razne instrumente (klavir, violinu, flautu, klarinet, fagot, rog, harfu). Među njima su najznačajniji koncerti za klavir i za violinu. Od klavirskih koncerata (25) posebno su uspjeli koncerti u D-duru (tzv. *Krönugskonzert*), u A-duru i, osobito, u c-molu i d-molu (1785); oba posljednja koncerta također spadaju u ona ponešto rijetka instrumentalna Mozartova djela u kojima uzbudljiva dramatika, subjektivna strastvenost i zanosnost sasvim mijenjaju uobičajenu predodžbu o Mozartovoj umjetnosti. Koncert u d-molu, koji nalazi prolazno smirenje u divnoj, jednostavnoj romanci (drugi stavak), nagovještа romantička vremena, u kojima bi bila mogla nastati njegova patetička tema prvog stavka:

168.



Među koncertima za violinu najuspjeliji su i najpopularniji koncerti u G-duru, D-duru i A-duru.

Mozart je ostavio i oveći broj najraznovrsnijih duhovnih kompozicija, među njima misâ (vrijedne su one u c-molu i C-duru, kao i tzv. *Krunidbena misa*), moteta (najčuveniji je *Ave verum corpus*), ofertorija, litanija itd. No njegovo najznamenitije djelo s tog područja svakako je velebni *Requiem*

za soliste, zbor i orkestar. Ta kompozicija, posljednja koju je Mozart napisao, ostala je nedovršena. Završio ju je majstorov učenik Süssmayer prema skicama, a djelomično i potpuno samostalno, uspješno se približivši Mozatovu načinu pisanja. *Requiem* stoji na kraju Mozartova životnog i umjetničkog puta. On je u neku ruku sinteza umjetnikova stvaralaštva, ali i odraz njegovih napornih dana, kad je trebalo iscrpljenim zdravljem svladavati neumoljive zahtjeve svakog novog jutra. U *Requiemu* se ogleda glavni cilj njegova umjetničkog htijenja: stvaranje vokalno-instrumentalnih djela, u kojima individualno nastupaju i glasovi i instrumenti, u službi teksta. Oživljuju i veze s polifonijom baroka, s Bachom i Händelom, ali Mozart ih pretvara u jedinstvenu, ličnu osebujnost. Vjeran tekstu, Mozart je u *Requiemu* i lirik i dramatik i epik. Sva čistoća njegove melodijske linije i sve njegovo zadivljujuće poznavanje polifonog stila ispunjaju stranice ovog veličanstvenog djela, u kojemu je nesretni umjetnik, razočaran ali pun nade, tražio milost i za sebe.

Mozart je umro ne navršivši 36 godina života. R. Rolland zapaža da u tim godinama života Beethoven još nije bio napisao klavirsku sonatu *Appassionata*, ni Petu simfoniju. Daleko je od njega još bilo izgrađivanje Devete simfonije i *Missae solemnis*. Što bi Mozart bio ostavio da je uzmogao više poživjeti? Golem broj njegovih djela ispunjen je optimizmom, vedrinom i dražešću, apolonskom uravnoteženošću; to je okvir izvan kojega prosječni ljubitelj muzike ovog umjetnika ne pozna drugog Mozarta. Ali »drugi« Mozart je već postojao; odgovor na naše gornje pitanje daju *Don Juan*, simfonija u g-molu, klavirski koncert u d-molu i *Requiem*. To je put na kojemu bi Mozart nesumnjivo bio izvršio krupnu obnovu i preobrazbu i svoje i evropske muzike. Ali zadatak nije ostao neizvršen. Preuzeo ga je i ostvario drugi, drukčiji div muzičke historije: Ludwig van Beethoven.

FRANCUSKA REVOLUCIJA I MUZIKA

Francuska revolucija obilježuje završetak dugog razdoblja u historiji čovječanstva i početak novih vremena. S njom završava doba razvoja građanskog staleža u okviru vladavine feudalnog poretka koji gubi svoja posljednja uporišta; građanstvo osvaja nove položaje u društvenom i ekonomskom životu.

Razvoj muzike u deceniju francuske revolucije (1789—1799) mnogostruk je i značajan. Već su prvi mjeseci nametnuli rješavanje novih problema: trebalo je povezati muziku s revolucionarnim zbivanjima, stvoriti nova djela, namijenjena masovnim izvedbama, brinuti se za izobrazbu mladih muzičkih kadrova, revidirati strukturu dotadašnjih muzičkih organizacija.

Rano se pomišlja na nove reproduktivne i školske ustanove. Ali rezultati su ponešto spori. Pošto je kapetan narodne garde Bernard Sarrette osnovao orkestar narodne garde i vojničku muzičku školu (1792), pretvorila se ona postepeno 1795. u Narodni muzički konzervatorij, kojemu je bila zadaća odgajati nove muzičare i osigurati sudjelovanje članova svoga nastavničkog osoblja u proslavama narodnih svečanosti.

U javnom životu, koji je revolucija sasvim preobrazila, bio je muzici dosuđen znatan udio. U velikim građanskim svetkovinama, posvećenima veličanju prirode, mladosti, razuma, zahvalnosti, braka, poljoprivrede, osobito

pak na Dan federacije (tj. na godišnjicu zauzeća Bastille), nastupali su zborovi i orkestri s golemim brojem izvodilaca, usred širokih masa građana. Takve su priredbe doista bile očito suprotne onima kada je u njihovu središtu donedavno stajao monarh, okružen tradiconalnim ceremonijalom. Umjesno to zapaža francuski muzikolog Combarieu kad kaže: »Prirodnost je u njima nadomještala modu, osjećaj života zamjenjivao je salonski duh, a ljubav za čovječnost uklanjala je napore što su ih za starog režima ljudi vršili da se dopadnu velikašima.«

Uskoro su se iz javnog muzičkog života iskristalizirala dva oblika koja su potpuno odgovarala zadacima i potrebama novih vremena: *popijevke* i *himne*.

Za francuske revolucije nicale su popijevke u velikom broju. Statistički podaci navode da je od 1789. do 1795. nastalo više od 2400 popjevaka. One su sadržajno različite, ali su se često služile melodijama već poznatih predrevolucionarnih i revolucionarnih pjesama, tako da je broj različitih napjeva znatno manji. Čuvena revolucionarna popijevka *Ça ira* (*Ići će već*) nastala je npr. 1790. na melodiji jedne poznate contradanze violinista Becourta.

Najrazličitije i najneočekivanije okolnosti postajale su povodom za komponiranje popjevaka, a na tom području okušalo se u spomenutom razdoblju oko stotinu kompozitora; po sadržajnim motivima tih djela mogao bi se rekonstruirati čitav tok francuske revolucije.

I himne su se također pisale za brojne prigode, ali je njihova umjetnička vrijednost veća od vrijednosti popjevaka. Među autorima himni značajne su priloge dali Gossec, Méhul, Lesueur i Cherubini. No najpopularnija od svih, čuvena *Marseljeza*, koja je u toku vremena postala simbolom nacionalne i socijalne borbe daleko izvan Francuske, nije potekla iz njihova pera; njezin tekst i muziku napisao je francuski časnik Rouget de Lisle, u Strasbourgu 1792, u noći nakon objave rata Austriji od strane Francuske. Ta se zanosna, duboko originalna i odlučna himna u početku nazivala *Bojna pjesma za rajnsku armiju;* iste su je godine dobrovoljci iz Marseillea pjevali pri ulasku u Pariz. Otuda njezin naziv.

Među ostalim himnama veliku je popularnost uživala i Méhulova *Pjesma odlaska (Le chant du Départ)*.

Ipak, ako sagledamo u cjelini tadašnju produkciju popjevaka i himni u Francuskoj, morat ćemo uočiti da joj je vrijednost nejednaka, a često prilično skromna. A kako bi drukčije i moglo biti? Ciljevima revolucije trebala je muzika jasnih obrisa, veoma pristupačna, muzika koju je lako pjevati i pamtiti. Ali takva se muzika vrlo često stvarala u hitnji, pa se mnogo puta pojavljivala kao plod improvizacije i rutine, bez pažljivosti u izradbi.

S druge strane, ne može se poreći da je to muzika kakva je doista odgovarala potrebama jedne sredine u jednom određenom trenutku njezina historijskog razvoja. A — što je ipak najvažnije — pravi odraz francuske revolucije na polju umjetnosti i ne treba tražiti samo u djelima koja je neposredno, još za svog trajanja izazvala, već nadasve u posljedicama koje će se osjetiti u umjetničkom stvaranju Evrope, u snažnom i trajnom utjecaju revolucionarnih ideja, u novom poimanju svrhe umjetnosti i njezina odnosa prema čovjeku. Bez francuske revolucije ne bi se bio izgradio Beethovenov umjetnički stav, niti bi Beethoven napisao treću, herojsku simfoniju i sazdao finale Devete na stihovima ljubavi i bratstva.

Kako je shvatljivo, plodonosne ideje francuske revolucije morale su se odraziti i na pozornici.

U muzičkom kazalištu Francuske preobražaj se doduše odigrao polaganije nego na drugim područjima, ali se i tu utjecaj novih vremena stao razmjerno rano pomaljati, i to više i temeljitije na području »opére comique« nego u Kraljevskoj akademiji za muziku, tj. bivšoj dvorskoj operi, koje je djelatnost i u prvim godinama revolucije obilježena epigonskim akademizmom i konzervativizmom. Međutim, nakon svrgnuća monarhije, baš se na pozornici Kazališta nacionalne opere (tako su tada prozvali Kraljevsku akademiju za muziku) javljaju prva muzičko-scenska djela revolucionarnog karaktera, među njima Gossecov *Trijumf republike* (1793). U takvim je radovima bilo mnogo koreografskih elemenata; dramska se radnja svodila na oblikovanje monumentalnih apoteoza, a ni muzički dio nije bio na visini. Značenje tih opera više je u tome što su unijele nov duh u zaostali akademizam. Poseban tip predstavljale su opere aktovke, kojih se sadržaj temeljio na aktuelnim i političkim temama s obilnim iskorišćivanjem revolucionarnih pjesama i plesova.

U godinama revolucije izmijenila se i sadržajna struktura komične opere. Znamo da je ona od opere s naglašenim komičnim i satiričkim crtama postepeno postajala muzičko-scenskim djelom sentimentalno-idiličkog karaktera. Potkraj stoljeća u nju ulaze sve izrazitiji romantički elementi. Razvija se tzv. opera spasa (nazvana i »opera spasa i užasa«). U njoj se radnja odvija u naglim i oštrim kontrastima, za muzičkim tačkama dolaze melodramske, u kojima recitiranje prati orkestar, nerijetko s oponašanjem raznovrsnih akustičkih fenomena potrebnih za što živopisnije oblikovanje okvira pojedinih prizora. Polaže se važnost na isticanje vremenskog i prostornog kolorita (to su očiti romantički priznaci), uz iskorišćivanje svih podesnih kazališnih efekata, osobito u prikazivanju pustolovnih doživljaja glavnih lica. Junaci ovakva tipa opere svagda pobjeđuju. Iz najtežih situacija njih uvijek sretno izbavljaju, pa je zato opera spasa i dobila takvo ime.

Gotovo svi istaknuti operni kompozitori Pariza djelovali su i na području opere spasa. André Grétry daje jedan od najboljih uzoraka u početnom stadiju razvoja te vrste svojom operom *Vilim Tell* (1791). On je pisao i aktuelne revolucionarne opere (*Izabranica revolucije* ili *Praznik razuma,* s naglašenom antiklerikalnom tendencijom). Henri Montan-Berton (1767—1844) imao je 1790. velik uspjeh operom *Užasi samostana.*

Jedno od najboljih djela tog pravca je *Spilja* Berliozova učitelja Jeana Françoisa Lesueura (1760—1837). Neobično aktivan, Lesueur je pisao pjesme, ode i kantate za velike vokalno-instrumentalne sastave. Ovaj umjetnik, koji se istakao i dugogodišnjom pedagoškom djelatnošću u konzervatoriju a i radom na području muzičke estetike i historije postavio je s dolaskom revolucije težište svog stvaralaštva u kazalište. Nakon *Telemaka,* napisanog nešto prije početka revolucije ali izvedenog tek 1796, Lesueur je napisao svoje najbolje muzičko-scensko djelo, spomenutu operu spasa *Spilja* (*La caverne,* 1793), koja mu je pribavila brzu slavu. U svojim ostalim opernim radovima Lesueur je odabirao i drukčije putove. *Pavao i Virginija* (1794) opera je idiličkog karaktera; monumentalna opera *Bardi* (1804) potječe već iz Napoleonovih vremena, a *Trajanov trijumf* nesumnjivo aludira na Napoleonovu velikodušnost.

Značajne doprinose operi spasa dao je Luigi Cherubini, talijanski kompozitor čija je gotovo sva djelatnost povezana uz Pariz (v. o njemu na str. 406—407).

* * *

Na pragu smo XIX st., razdoblja koje će evropsku muziku povesti novim, bogatim i plodnim putovima i ukazati joj izvore dotad nepoznatih i neslućenih emocija i izražajnih sredstava.

VIII

OD POČETKA DEVETNAESTOG STOLJEĆA DO PRVOG SVJETSKOG RATA

PRVI DIO

UVOD

U razvoju evropske kulture XIX st. predstavlja doba velikog stvaralačkog bogatstva. Književnost, likovne umjetnosti, muzika i filozofija postaju odrazi nove stvarnosti, pronalaze nove načine izražavanja, proživljuju neslućeni intenzitet u objavljivanju misli i čuvstava. Stvaralačka se aktivnost ne ograničuje samo na navedena područja. Znanost stupa u jedno od najsjajnijih razdoblja na putu osvajanja prirode; tehnika pronalazi niz značajnih otkrića, koja izazivaju dalekosežne promjene u strukturi ekonomike. Nižu se krupna zbivanja socijalno-političkog karaktera. Socijalni odnosi, temeljito prodrmani danima francuske revolucije, pročišćuju se i preobražavaju u više mahova raznovrsnošću uloge koju igraju glavni društveni faktori toga vremena: feudalizam na izdisaju, građanski stalež i radnička klasa.

Na muzičkom području stvaralačka složenost XIX st. nalazi svoj osebujan odraz, kako u sadržaju, obliku i značaju muzičkih djela tako i u socijalnom položaju muzičara i u strukturi muzičkog života. Devetnaesto stoljeće stvorilo je krupna djela na svim muzičkim područjima. Na polju opere, simfonijske, komorne i koncertantne muzike, muzike za klavir, vokalnih vrsta (osobito solo-pjesme) nastale su kompozicije dalekosežna značenja, jedinstvene po novosti svojih obilježja, po dubini sadržajnosti, preobrazbi tradicionalnih oblika, usavršavanju tehničkih postupaka.

Veliki rezultati koje je prošlo stoljeće postiglo na polju muzičke produkcije daju nam puno pravo da ga uvrstimo u najplodnija razdoblja muzičke historije; pouzdano sredstvo za ispitivanje vrijednosti muzičkog djela, njegova dulja ili kraća trajnost, jasno ukazuje na to da sva velika djela XIX st. i danas žive. Za primjer nije nam potrebno navoditi naslove: sjetimo se samo imena njihovih autora: Beethovena, Schuberta, Webera, Schumanna, Mendelssohna, Rossinija, Berlioza, Liszta, Wagnera, Brahmsa, Brucknera, H. Wolfa, C. Francka, Verdija, velikih slavenskih majstora Chopina, Glinke, Musorgskog, Rimski-Korsakova, Borodina, Čajkovskog, Smetane, Dvořáka i dr.

Želimo li u bogatoj raznolikosti muzičkog stvaralaštva XIX st. — koja se zrcali već u nizu netom spomenutih velikana i u odnosima njihovih umjetničkih fizionomija — uočiti njezine najistaknutije crte i zapaziti one elemente koji su najdjelotvornije utjecali na oblikovanje muzičkog života u tom vremenu, moramo istaknuti tri veoma značajne pojave, kojih djelatnost uglavnom iscrpljuje doprinos XIX st. razvoju evropske muzičke kulture. To su: demokratizacija evropske muzike, romantizam i tzv. nacionalne škole. Dok je sve veće demokratiziranje muzike uvjetovalo nove odnose proizvodnje i potrošnje na muzičkom području, romantika je, u nekoliko talasa, obojila velik dio muzičko-stvaralačke djelatnosti XIX st., a nacionalne škole dovele su na muzičku pozornicu Evrope narode — prvenstveno slavenske — koji dotad nisu u takvoj mjeri sudjelovali u oblikovanju evropske muzičke kulture; oni je na jedinstven način obogaćuju i osvježuju.

Demokratizaciju muzike, tj. postizavanje sve užeg dodira između širih slojeva i muzičke umjetnosti, nije moguće zamisliti bez njezina glavnog izvora — francuske revolucije.

Ideje francuske revolucije prelazile su francuske granice, izazivajući među narodima Evrope srodne težnje; nicali su pokreti za nacionalnom nezavisnošću, javljale se potrebe za oslobađanjem od feudalnih spona, stremilo se k osamostaljenju na kulturnom području. Sve je to stvaralo preduvjete za spoznaju da je umjetnost zajedničko dobro, svakome dostupno, pa se postepeno pojavljuju znakovi sve obuhvatnije demokratizacije muzičke umjetnosti. Krug ljubitelja muzike iz građanske sredine postaje sve širi, osnivaju se sve brojnija muzička udruženja; kompozitori se oslobađaju tradicionalne, dotad gotovo obligatne veze s feudalnim središtima i počinju sve više, makar i u veoma skromnim mogućnostima, živjeti u punoj nezavisnosti, slijedeći vlastite stvaralačke porive.

Javni muzički život postaje u toku stoljeća sve intenzivniji. Organiziraju se povremeno festivali prigodom značajnijih umjetničkih datuma, što se djelomično javlja i kao posljedica revizije umjetničkog nasljeđa muzičke historije (obnova interesa za J. S. Bacha i Palestrinu). Veliki se rezultati postižu u muzičkoj nastavi i reprodukciji; u ovoj se izgrađuje pojam modernog dirigenta. Osnivaju se muzički časopisi, prve velike monografije udaraju temelje modernoj evropskoj muzikologiji.

Drugu neobično važnu pojavu u muzičkom stvaralaštvu XIX st. predstavlja uloga romantizma. *Romantizam* je širok i zamršen pojam. Ne susrećemo ga samo na području muzičkog razvoja; uz muzički romantizam postoji i likovni, književni pa i filozofski, tako te se može ispravno ustvrditi da je romantizam odraz jednog općenitog pogleda na život i stvarnost, koji je utjecao na sva područja duhovnog stvaralaštva XIX st., osobito u njegovoj prvoj polovici.

Otuda nije teško uočiti jednu od glavnih crta romantičkog stvaranja, koju već sada ističemo, a to je njegov sintetički karakter. Romantizam, posvuda jednak, nužnom logikom uspostavlja dodirne tačke među različitim oblastima i teži za njihovim međusobnim prožimanjem, za stapanjem elemenata različitih umjetnosti. Nije moguće govoriti o muzičkom romantizmu a da se ne govori i o književnom i o likovnom. U muzičkom romantizmu

se npr. postojano i uporno izgrađuje nastojanje da se putem muzike donose dojmovi o zbivanjima koja se odigravaju izvan muzike, na platnu, u pjesničkom djelu, kao i u povijesti ili u prirodi.

Romantizam je naglašeno suprotan temeljnim smjernicama XVIII. st., doba prosvijećenosti, racionalizma, vijeka velikih mislilaca, enciklopedista, Voltaira, Lessinga i dr. To je razdoblje u kojemu um caruje i smatra se vrhovnim sucem, koji ima razlučivati dobro od zla, lijepo od ružnoga. Vladajući u umjetnosti i književnosti nad čuvstvima, on sprečava neumjerenosti i postizava, potkraj stoljeća, sjajnu ravnotežu oblika i sadržaja, kakva se na muzičkom području ostvaruje u zrelim radovima Haydna i Mozarta.

Međutim, već prvi deceniji XIX st. očituju drukčiju sliku: na mjestu gdje je stolovao razum, vlada snaga osjećaja, zanos, patetičnost, strast, neiscrpljivost i neobuzdanost mašte. Umjetničko i književno stvaranje postaje sasvim subjektivno, lirski ugođeno; umjetnost i književnost dobivaju naglašen autobiografski prizvuk. Temeljna boja je pretežno pesimistična, umjetnik je često razočaran nad životom i ne nalazi u njemu čvrstih uporišta.

Ne može se, doduše, reći da romantizam nije imao preteča u XVIII st., i pored jako naglašenog racionalističkog stava toga doba. Rousseau već ističe snagu čuvstva i uvodi kult individuuma i prirode; u njemačkom književnom pravcu iz druge polovine XVIII st., poznatom pod nazivom Sturm und Drang, očituju se također romantički elementi. Ali te povremene manifestacije romantičnog karaktera postaju tek u XIX st. općenite i sveobuhvatne.

Otkuda ta antiracionalistička tendencija? Prvi zamah evropskog romantizma pojavljuje se u doba kad je, nakon svijetlih nagovještaja francuske revolucije, uslijedilo razdoblje Napoleonova sjaja i gospodstva nad Evropom, izazivajući ponovna socijalna poremećenja, obilježena novim pritiskom reakcionarnih snaga. Pesimizam i izolacija romantika stvaraoca potječe u mnogo čemu iz razočaranja koje doživljuje pred stvarnošću, u kojoj se nisu ispunile pravedne težnje najsvjetlijih umova XVIII st. i borbe napredne buržoazije protiv feudalizma. Romantik je, dakle, nezadovoljnik. On dolazi u sukob sa svojom okolinom, ali je i neobično svjestan nove snage svog stvaralaštva. Taj odnos prema društvu i svijest o visoku pozivu umjetnika od krupna su značenja za dalju izgradnju romantičareva naziranja. U romantizmu nastaje pojam umjetnika kao višeg bića, koje sasvim drukčije reagira na dojmove iz spoljašnjeg svijeta nego ostali ljudi. Rađa se tako u neku ruku kult umjetnika. Umjetnik već i svojom vanjštinom, nastranošću u odijevanju, često ističe svoj izuzetan položaj. Ali uzdizanje stvaraoca pridonosi i širenju sve većeg jaza između genijalna umjetnika i njegove okoline, koja ga ne razumije i sili na povlačenje, na osamljenost.

Taj raskid s okolinom nameće romantičaru nužno druge ciljeve. On bježi od stvarnosti, od svakidašnjice. Njega privlači u prvom redu prošlost. Ali ne svijetla, vedra uravnoteženost antike i njen klasični sklad. Romantičar se obraća srednjem vijeku, njegovoj mistici, njegovim baladama, legendama, fantastičnim likovima, osamljenim dvorcima i junacima srednjovjekovnih historijskih zbivanja. Težeći za drukčijim životom, romantičar dolazi u dodir i s egzotikom, s dalekim krajevima, drukčijim ljudima i običajima, pa se u romantizmu rađa interes i za folklor, kojemu će se oni približiti i s drugih strana. Romantičara neobično privlače fantastični elementi (koje je u prilično mjeri susreo i u srednjovjekovnim motivima i u egzotičnim sredinama). Oni nadahnjuju podjednako književnike (spomenimo samo E. T. A. Hoffmanna), slikare i kompozitore. Romantizam iskorišćuje pri tom osobito narodne legende i mitsku građu. Napokon, romantičarevo je utočište priroda. Njegova ga samoća goni u prirodu, u kojoj zapaža pretežno one ugođaje koji očituju srodnost s njegovim temeljnim duševnim stanjem. Osamnaesto stoljeće nije imalo mnogo smisla za ljepote prirode. Tek ih romantizam »otkriva« i pretvara u svjež temelj stvaralačkih poriva. Kroz prirodu romantičar dopire i do sela, što znači i do folklora. To je drugi put po kojemu romantizam upoznaje jednostavnost i originalnost narodne umjetnosti.

Ova četiri izvora romantičarske tematike — srednji vijek, egzotika, fantastika, priroda — uvjetovala su velik dio stvaralačkog bogatstva evropskog romantizma.

Bilo bi ipak pogrešno zamišljati romantizam jedino kao razdoblje pasivnosti, koja napušta borbenost jer ona tobože ne vodi ničemu. Zamršenost romantičkih vremena ogleda se i u tome što je tada bilo i jakih socijalno-revolucionarnih pothvata (sjetimo se 1830. i 1848), često na talasima ojačalog, osviještenog rodoljublja. S druge strane, mnogi prvaci evropskog romantizma ustaju javno u obranu svojih načela i postaju borci protiv ustajalosti i zastarjelosti u umjetničkom stvaranju; oni udaraju na lažnu površnost i utiru put mlađima. S muzičkog područja dovoljno je, s tim u vezi, spomenuti Schumanna, Berlioza, Liszta, Wagnera.

Posljednja činjenica ukazuje na još jednu osobinu mnogih umjetnika iz doba romantizma: oni nisu samo kompozitori ili samo slikari ili samo književnici. Romantizam — što svakako stoji u vezi s njegovim iskonski sintetičkim karakterom — postaje i razdobljem u kojem se, više no ikad, javljaju tzv. mješoviti talenti: E. T. A. Hoffmann nije samo kompozitor već i književnik, a i slikar; malo prije spomenuta četiri kompozitora nisu samo produktivni muzičari već i dobri pisci, koji svoja razlaganja s polja muzičke umjetnosti iznose biranim jezikom, oblikujući vrlo često književno vrijedne stranice.

Kako su se romantička nastojanja odrazila na preobražavanje baštine XVIII st.?

Karakteristično je za kompozitore romantizma da su uveli kult male forme, u čemu se odražava ponešto boležljiva nestalnost, časovitost i naglost duševnih stanja, prelaženje iz jedne emotivne krajnosti u drugu, iz duboke melankolije u težnju za jakim životnim užicima, koja opet ustupa mjesto pesimizmu i pasivnosti: sklonost romantičara malim muzičkim formama, u kojima se najpodesnije mogu prikazati časovita i nagla uzbuđenja, očituje se u njihovoj ljubavi za *klavirsku minijaturu* i *solo-pjesmu*. Svijet romantike XIX st. u potpunosti živi u kratkim klavirskim kompozicijama Schumanna i Mendelssohna, u pjesmama Schuberta i Schumanna.

Oštra suprotnost koju je muzika romantizma očitovala u usporedbi s muzikom XVIII st. ispoljila se, dakle, u traženju novih sredstava izraza i novih sloboda. Romantizam, bez obzira javlja li se u likovnim umjetnostima, književnosti ili muzici, objavljuje nov sadržaj, kome treba i nov oblik. Časovitost i naglost svojih emocija romantičari će ponešto nelagodno uobličiti s pomoću kalupa klasičnih instrumentalnih oblika, prvenstveno simfonijskih i komornih. Oni ih doduše ne zabacuju, ali rijetko u njima dosižu visinu velikih djela koja su na tom području ostavili Haydn, Mozart i Beethoven. No romantizam će i na tom polju pronaći nove putove: čuvajući obilježje sintetičnosti, tako značajne za cjelokupno romantičarsko stvaralaštvo, roman-

tička će muzika izgraditi tip programnog orkestralnog djela, koje će se, na liniji stvaralačke djelatnosti Berlioza, Liszta, R. Straussa i nekolicine velikih slavenskih kompozitora (Smetane, Rimski-Korsakova, Borodina), konkretizirati u obliku orkestralne *simfonijske pjesme*.

Naposljetku, u srcu romantike XIX st. rađa se i velika *operna reforma* R. Wagnera, koja u muzičko-scenskom djelu iz temelja mijenja odnos tona i riječi, libretista i kompozitora, sadržajne operne građe i muzike.

Ističući najkarakterističnije crte romantizma i na području melodije, harmonije i instrumentacije, moramo naglasiti da njegov doprinos posvuda predstavlja znatno obogaćenje. Melodija dobiva šire obrise, slobodniji tok, koji prelazi i na područje dramatske deklamacije; ona se odvija na sve zamršenijoj ritmičkoj podlozi te obilno iskorišćuje kromatska kretanja. Ali romantički interes za folklor odražava se često i u traženoj jednostavnosti, kojom kompozitor želi dočarati prizvuk narodnog muzičkog stvaralaštva. Harmonija se obogaćuje sve češćom upotrebom alteriranih suzvuka i slobodama u moduliranju. U instrumentiranju započinje, osobito s radovima H. Berlioza, sve intenzivnija težnja za koloristićkim efektima, koji se postižu dotad neobičnim grupiranjem instrumenata, povećavanjem orkestralnog sastava, u koji ulaze i poneki novi, odnosno rjeđe upotrebljavani instrumenti, i usavršavanjem mehanizma pojedinih instrumenata (osobito limenih).

Ovdje moramo istaknuti da se uz izrazito romantička strujanja, koja se protežu kroz čitavo XIX st., javljaju i ličnosti kod kojih pretežu obilježja klasicističkog stvaranja, dok drugdje, na osnovi književnog skretanja u naturalizam, nastaju potkraj stoljeća radovi u kojima se ogledaju i takva nastojanja (verizam na muzičkoj pozornici).

Treću značajnu pojavu koja daje posebnu obojenost prošlom stoljeću označili smo kao tzv. *nacionalne škole*.

Muzička se historija Evrope, već od XVI st., razvija uglavnom na teritoriju triju naroda: Talijana, Francuza i Nijemaca. Tu se izgrađuju njezine najkrupnije tekovine, tu nastaju novi oblici i preobražavaju se prema zahtjevima koje nameću promjene sadržajnih motiva. Ostali narodi Evrope žive najvećim dijelom u sjeni ovih triju; oni ih epigonski oponašaju, premda ponekad uspijevaju da vlastitim snagama dadu izvorne doprinose evropskoj muzici (npr. češki kompozitori XVIII st. u Njemačkoj, ruski kompozitori na prijelazu u XIX st.).

Međutim, XIX st. i s tog gledišta mijenja sliku evropske muzike. Mnogi od naroda koji su dotad svoju muzičku kulturu oblikovali pretežno pod utjecajem talijanske, njemačke ili francuske muzike nalaze mogućnosti i načina da novim, snažnim i duboko originalnim djelima svojih kompozitora unesu u evropsku muziku osebujne crte.

Otkuda taj zamah stvaralaštva, to buđenje i sazrijevanje autohtonih snaga?

Devetnaesto stoljeće je razdoblje velikih pokreta za nacionalnu samostalnost. Ideje francuske revolucije o slobodi, na koju svaki narod ima pravo, našle su poseban odjek u vremenu Napoleonovih osvajanja i podjarmljivanja i nakon Napoleonova pada. Jačanjem i borbom buržoazije narodi — osobito slavenski — postaju svjesni svog prava na političku i kulturno-umjetničku samostalnost. No oni uviđaju i značenje narodne umjetnosti, koja — osobito na muzičkom području — može postati ne samo moćno sredstvo za jačanje rodoljublja već i uzor umjetničkog stvaranja. Otuda se javlja

snažan interes za folklor, oživljen općim romantičkim stavom. Dodir umjetnika i naroda postaje bliži. Bilježe se i obrađuju narodne melodije, legende, priče; proučavaju se narodni običaji i rukotvorine. Narodni se napjevi izdaju u zbornicima.

Ali ljepota narodne muzičke umjetnosti nije ostala samo objektom proučavanja i obrađivanja. Ona je postala i kvascem nove ljepote: kompozitori — i sami rodoljubi, često oduševljeni idejama o slobodi i kulturnoj nezavisnosti — uviđaju da će njihova djela, budu li prožeta unutarnjim i vanjskim obilježjima narodne muzičke umjetnosti, predstavljati nove snažne doprinose ne samo razvoju umjetnosti u njihovoj zemlji nego i evropskoj umjetnosti uopće.

I tako započinje, već u prvoj polovini prošlog stoljeća, djelovanje tzv. nacionalnih škola u muzici Evrope. Nakon Glinke, utemeljitelja pune nezavisnosti ruske muzike, javljaju se u Rusiji njezini veliki klasici Musorgski, Rimski-Korsakov, Borodin i Čajkovski, u Češkoj Smetana i Dvořák, u Poljskoj, još prije ovih, Chopin. Buđenje nacionalnih stvaralačkih snaga očituje se i kod balkanskih Slavena, ponajprije kod Hrvata, gdje se u razdoblju ilirskog preporoda udaraju temelji muzičkog stvaranja u duhu narodnih muzičkih tvorevina. Uz slavenske narode izgrađuju svoju muzičku kulturu na srodnoj osnovi i skandinavske zemlje, u prvom redu Norveška, zatim Španjolska i donekle Mađarska.

Kompozitori svih tih naroda unose u evropsku muziku dotad nepoznatu ljepotu melodija, neobičnost intervala i harmonija, osebujnost ritmova i svježinu kolorita; boja, taj nadasve značajan element folklora, utječe na pronalaženje nove tonske obojenosti, koju umjetnici vabe iz bogatih orkestralnih sastava, osobito onda kad svojim djelima prikazuju likove i događaje iz legende i narodne historije ili ugođaje iz prirode i narodnog života.

Iz svega što je dosad izloženo ukazuje se XIX st. još jednom onakvim kakvim smo ga obilježili u prvim recima ovog uvoda. Razdoblje je to izvanredna bogatstva na svim područjima, posebno na muzičkom. To je vrijeme osvajanja novih oblika, u koje ulazi nova sadržajnost, i otkrivanja i razvijanja novih izražajnih sredstava. Ali ono nosi u sebi i klice svoje suprotnosti: obogaćenje harmonije bujnom kromatikom vodi do vrata daljih stremljenja, koja će u XX st. novim naglim zahvatom ugroziti tonalnost i vjekovne temelje evropske muzike.

BEETHOVEN

> Kneže! To što jeste postali ste slučajem i rođenjem, dok ja svoj položaj dugujem samom sebi. Knezova je bilo i bit će ih na tisuće, Beethoven je samo jedan.
>
> Beethoven knezu Lichnowskom

Gigantska ličnost Ludwiga van Beethovena stoji na međi dvaju stoljeća: gotovo jednaki broj godina proživio je veliki umjetnik u XVIII i XIX st. U toj činjenici leži duboka simbolika Beethovenove uloge u razvoju evropske muzike. Beethoven gleda u prošlost: on sintetizira nastojanja Haydna i Mozarta, vodeći ih neslućenom vrhuncu. No Beethoven smjelo vodi i u buduć-

nost. Djela mu snažno odražavaju uzburkanu i bolnu svakidašnjicu i postaju subjektivnim ispovijestima titanskih sukoba; po tim romantičkim crtama Beethovenove kompozicije pripadaju sasvim XIX st.

Beethoven je čovjek svoga vremena. Ideje francuske revolucije oplodile su i njegov duh. On je republikanac; sloboda, jednakost i bratstvo za nj su jedini temelj na kojemu je moguće sazdati bolju budućnost čovječanstva. Naprednost Beethovenovih pogleda mnogostruko se odražavala u njegovu svagdašnjem životu. Poput nebrojenih umjetnika svoga vremena, i Beethoven je morao osjetiti moć feudalizma. Mada je u redovima austrijske aristokracije našao i on svoje mecene, glava se velikog umjetnika nije sagibala pred hirovima i željama velikaša. Kao nitko prije njega (izuzeci su jedino Händel i Gluck), Beethoven je imao visoko razvijenu svijest o dostojanstvu čovjeka i umjetnika. Ponosan i borben, izražavao je svoje mišljenje, ne obazirući se na to pred kim govori. U saobraćaju s aristokratima nije se nikad osjećao bićem nižeg reda.

Duboko etičan i moralan, Beethoven vjeruje u napredak čovječanstva, u ostvarenje pune sreće i radosti, koja njemu nije bila dosuđena. On je úvjeren da umjetnost, a napose muzika — to »otkrivenje, koje je više nego sva mudrost i filozofija«, kako je sam govorio — može čovjeka oplemeniti, usrećiti i razviti u njemu ne samo ljubav prema ljepoti već i prema zajednici. »Tko shvati smisao moje muzike, oslobodit će se bijede u kojoj se muče ostali ljudi« — pisao je jednom.

I doista, njegove vizije o muzici kao mostu koji spaja ljude bez obzira na narodnost postale su stvarnošću; Beethovenova djela slušaju milijuni. Etička veličina njihova autora zrači kroz njihovu neprolaznu ljepotu; srca i misli povezuju se u moćnoj jedinstvenosti Beethovenova duha, koji podiže, izgrađuje, oplemenjuje. U tom smislu veliki je majstor jednako blizu našem pokoljenju kao i onome iz svog doba.

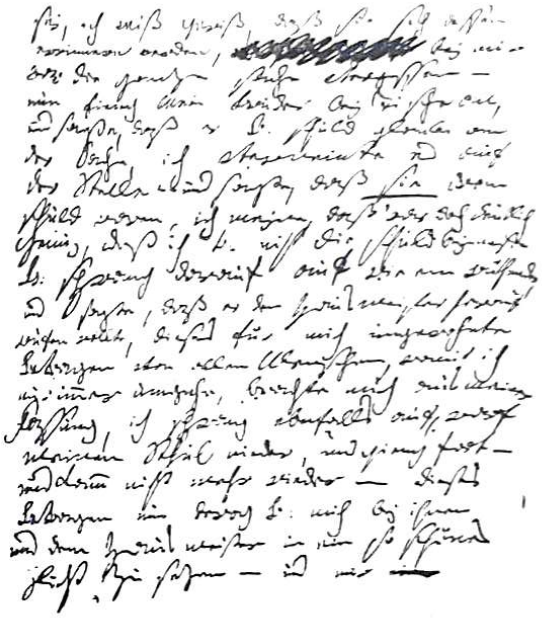
Beethovenov život. Ludwig van Beethoven rodio se god. 1770. u njemačkom gradu Bonnu na rijeci Rajni. Tu se naselio njegov djed, podrijetlom Flamanac, i nastupio službu dvorskog muzičara. Bilo je to zvanje i njegova sina, Beethovenova oca, pjevača u dvorskoj kapeli.

Mali je Beethoven već u svom djetinjstvu doživio mnogo neugodnih trenutaka. Njegov otac, pijanica surove ćudi, zbog koje je trpjela cijela obitelj, prvi je zagorčio Ludwigu život. Čim je primijetio neobične muzičke sposobnosti svoga sina, pomislio je da ih treba iskoristiti i tako lakše doći do novca. God. 1779. Beethoven postaje učenikom poznatog kompozitora i orguljaša Christiana Gottloba Neefea, nadarena i veoma naobražena muzičara, koji je vrlo dobro poznavao muzičku literaturu ne samo svoga vremena već i bliže i dalje prošlosti. On je jedan od onih ne baš brojnih muzičara koji su mnogo cijenili umjetnost Joh. Sebastiana Bacha: pod rukovodstvom Neefea Beethoven je temeljito proučio Bachov *Wohltemperiertes Klavier* i stekao duboku, neugasivu ljubav za toga najvećeg majstora muzičkog baroka.

Još je jedno značajno poznanstvo obilježio Beethovenov život u njegovu rodnom gradu. Veza s obitelju dvorskog savjetnika von Breuninga predstavljala je za mladog Ludwiga nov put k sve široj izobrazbi. U toj je kući upoznao i mnoge predstavnike bonnske aristokracije, među njima grofa Waldsteina, koji će mu iskazati znatne usluge.

God. 1787. odlazi u Beč da nastavi studije sa W. A. Mozartom. No taj prvi boravak u Beču nije dugo potrajao. Teška majčina bolest primorala ga je da se već poslije nekoliko tjedana vrati u Bonn. Na ponuku Neefea upisuje se Beethoven 1789. na filozofski fakultet bonnskog sveučilišta. Te je godine počela francuska revolucija; s nedaleka francuskog tla brzo su u Bonn doprli glasovi o krupnim zbivanjima, što je proizvelo značajan dojam na napredne bonnske studente, pa tako i na Beethovena. Na sveučilištu nije upisao više od jednog semestra, jer je bio previše zaokupljen trajnim brigama oko suzbijanja materijalnih teškoća svoje obitelji. Ali i taj kratki dodir sa sveučilištem i njegovim krugovima uzmogao je u njemu pobuditi trajan interes za političke i filozofske probleme i aktuelne socijalne pokrete. Tada je nastala njegova simpatija za republikanske ideje, tada je uvidio potrebu socijalne pravde i slobode.

God. 1792. odlazi Beethoven po drugi put u Beč, ne sluteći da će u tom gradu ostati do smrti. U austrijskoj prijestolnici kulturni je život bio na zamjernoj visini. Aristokratski saloni, domovi imućnih građana, kazališne dvorane, sve su to bila središta intenzivna muzičkog života, u kojima su se u mnogo čemu odražavala muzička zbivanja diljem Evrope. Preporukom grofa Waldsteina Beethoven stječe poznanstva među predstavnicima viših krugova. Nesmetano ulazi u aristokratske palače, dobiva priznanja kao pijanist, improvizator i kao kompozitor. Po svemu se čini da će budućnost biti još ljepša i sretnija. No neće proći mnogo vremena do prvih boli i razočaranja. Beethoven će u Beču doživjeti veoma malo radosnih trenutaka; mnogo će češći biti neugodni. Ali njegova optimistička narav svladavat će sudbinske zapreke iskonskom snagom organizma i volje koja se nije dala sputavati. U Beču će se tek u punoj mjeri ispoljiti osobine Beethovenove opore, tvrdoglave, sjevernjačke prirode, do krajnjih granica slobodne i samostalne; tu će on oštro osuđivati ukočenost salonske etikete i zakopčanost feudalnih krugova.



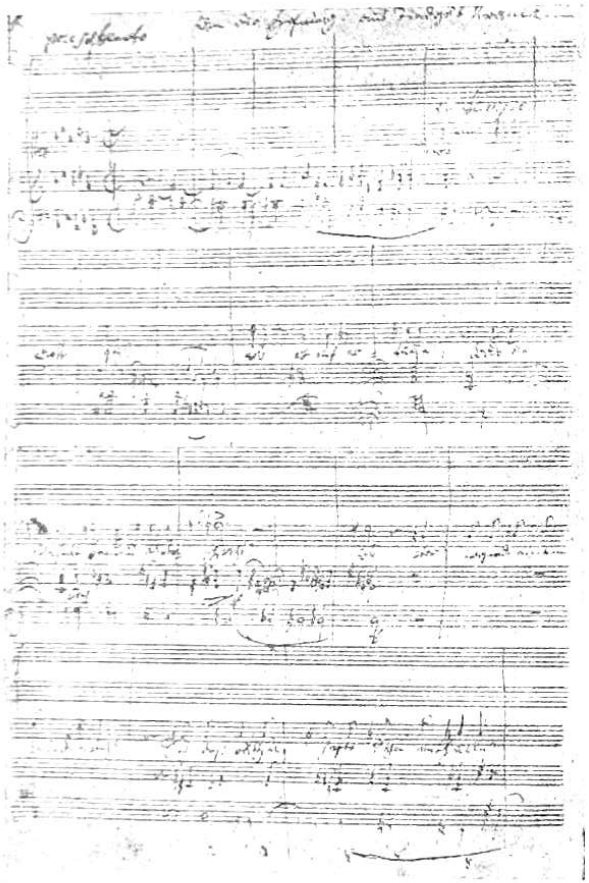
Rukopis L. van Beethovena

Beethoven je u Beč došao prvenstveno zato da produbi teoretsko znanje. Započeo je proučavanje kontrapunkta sa 60-godišnjim Haydnom, tada već proslavljenim majstorom simfonije i gudačkog kvarteta, ali mu ta suradnja, i pored dragocjenih Haydnovih savjeta, nije donijela očekivane koristi. Haydn je tražio suviše pokornosti; on je teško podnosio revolucionarnu neobuzdanost Beethovenova duha. Beethoven je tada potražio drugog učitelja te je počeo raditi s Johannom Schenkom, autorom popularnog Singspiela *Seoski brijač*. Za to vrijeme (1793—1794) i dalje je uzimao satove kod Haydna, ali mu, dabome, nije odao da radi sa Schenkom. Kad je Haydn 1794. otputovao u London, savjetovao je svom učeniku da nastavi studij s čuvenim kontrapunktičarom Albrechtsbergerom, što je Beethoven i učinio, proučivši s njim kanon, fugu i muzičke oblike. Znameniti Salieri davao mu je savjete s područja dramske deklamacije i vokalne muzike.

To su godine kad Beethoven snažno napreduje u svom stvaralaštvu. On ispituje svoje radove iz Bonna novim kritičkim pogledom, pa kao op. 1 označuje klavirske trije napisane tek u Beču 1793. Otada započinje tzv. prvo razdoblje u Beethovenovoj stvaralačkoj djelatnosti,[97] u kojemu nastaju gudački kvarteti op. 18, septet op. 20, klavirske sonate op. 2, 7, 13 (»patetična«) i 22, treći koncert za klavir i orkestar (u c-molu) i prva simfonija. Veze s njegovim najznatnijim prethodnicima na području instrumentalne muzike novoga stila — Haydnom i Mozartom — još su na mahove očite, ali često sasvim nestaju pod prvim snažnim manifestacijama umjetnikove duboko izvorne fizionomije.

[97] Usvajajući izlaganja koja je ruski muzikolog W. Lenz objavio u svom djelu *Beethoven et ses trois styles* (1854), mnogi Beethovenovi biografi dijele njegovu stvaralačku djelatnost u tri razdoblja (1793—1801; 1801—1815; 1815—1827). Podjela se temelji na srodnim stilističkim značajkama kompozicija nastalih unutar pojedinih razdoblja.

Na početku drugog odsjeka u svom stvaranju navršio je Beethoven trideset godina života. Ali još prije, negdje oko 1796, počeo je već osjećati prve znakove najtežeg udarca koji ga je mogao zadesiti: postepeno je gubio sluh. Najprije gotovo neprimjetno, a onda je sve jače stao gubiti to najdragocjenije osjetilo svakog muzičara, a time i vezu između sebe i spoljašnjega svijeta, te se zbog toga sve više zatvarao u se. U pismima iz tog doba ogleda se njegovo teško duševno stanje. Svom prijatelju dru Wegeleru pisao je 1801: »Provodim bijedan život. Već dvije godine izbjegavam društvo jer ne mogu reći ljudima: — Gluh sam. Da mi je zvanje bar drukčije. Ali za ovo moje, to je strašno... Da bih ti prikazao ovu čudnu gluhoću, znaj da se u kazalištu moram smjestiti sasvim blizu orkestra ako želim razumjeti pjevače. Pomaknem li se malo dalje, ne čujem visoke tonove instrumenata i glasova. Čudno je da ima ljudi koji, razgovarajući sa mnom, nikad to nisu primijetili. No budući da sam veoma rastresen, vjerojatno sve tome pripisuju. Kad se govori tiho, jedva čujem ali ni viku ne mogu podnijeti. Često sam prokleo svoj život. Bude li moguće, prkosit ću sudbini; ali ima trenutaka kad se osjećam najbjednijim stvorenjem božjim...«



Rukopis L. van Beethovena (solo pjesma *An die Hoffnung*)

Međutim, u vrijeme dok gluhoća postepeno raste, Beethoven trpi i od drugih nedaća, u prvom redu zbog svojih ljubavi, odreda čudnih i nesretnih. Beethoven je žudio za ženom koja bi ga voljela i shvaćala, ali je i u tom bio nesretan kao malo tko. Wegeler pripovijeda da je Beethoven bio uvijek zaljubljen. Povorka žena prošla je kroz njegov život: Giulietta Guicciardi, Tereza Brunswick, Tereza Malfatti, pjevačica Magdalena Wilmann, pijanistice Marija Bigot i Doroteja von Erdmann... Ali nijedna od njih nije donijela sreću velikom umjetniku, u čijem su se ljubavnom životu neprestano izmjenjivale nada i razočaranje, zanos i klonulost. Žene koje je Beethoven volio bile su većinom plemkinje, pa je već ta okolnost uzrokovala neprilike i stvarala nepremostive ponore. Uz to je u ljubavi još neugodnije osjećao posljedice svoje strahovite bolesti, koja bi se poput zida ispriječila pred njegovim osjećajima.

Oko 1801. Beethoven je bio zaljubljen u svoju učenicu Giuliettu Guicciardi. U početku je bio uvjeren da ga ta žena voli. No Giulietta nije mogla razumjeti veliku dušu Beethovenovu, kojoj su njezina koketerija, površnost i neobzirnost zadavale nepodnošljive udarce. Uviđajući Giuliettinu neiskrenost, osjećajući da je zbog svoje podmukle bolesti prepušten jadnoj budućnosti, on je u tim danima bio nesretniji no ikad prije. U početku listopada 1802.

ozbiljno pomišlja na samoubojstvo. U Heiligenstadtu, kupališnom mjestu gdje se liječio, odlući učiniti kraj nesnosnu životu. Tu je sastavio čuvenu Heiligenstadtsku oporuku, upućenu braći. U tom kriku revolta i boli iznio je svoje muke pred ljude, prirodu i božanstvo: »...moram živjeti poput prognanika... Božanstvo, ti vidiš s visoka moje srce, ti ga poznaš, ti znaš da u njemu prebiva ljubav prema bližnjemu i čežnja za dobrim djelima!... Kao što jesensko lišće uvelo pada, tako je uvela i moja nada!... O Providnosti, daj mi jedan dan, jedan jedini dan prave radosti! Već mi je davno postao tuđ odsjek duboke, istinske radosti!...

Iz ovoga tmurnog duševnog stanja, kad se činilo da će Beethoven, prvi i posljednji put u svom životu, podleći borbi sa sudbinom, izbavio ga je snažan etički temelj njegove naravi, izbavila ga je ljubav prema umjetnosti, kojom je još mnogo imao reći čovječanstvu. Na rubu ponora, on je ipak smogao snage da pobijedi smrt i nastavi borbu. Velika je duša, kao što uvijek biva, u velikoj boli stekla više jakosti. »Uhvatit ću sudbinu za vrat. Ona me neće dokraja dotući« — piše doskora Wegeleru.

Svladavši krizu, Beethoven se novim poletom bacio na stvaranje, oblikujući u toku idućih godina niz izvanredno značajnih, krupnih djela. Mnoga od njih prožeta su herojskim crtama, u čemu se odražava ne samo lični heroizam Beethovenov u borbi s nedaćama, neugodnostima i razočaranjima nego i njegovo napredno gledanje na važne političke događaje tih vremena. Njega oduševljavaju pobjede mladog Napoleona, koji će, mislio je on, ostvariti republikanska načela i podići prvu uzornu državu, utemeljenu na jednakosti, ljubavi i bratstvu. Ali i tu ga je očekivalo razočaranje; kad je dočuo za Napoleonovu krunidbu, kažu da je uz poklik: »I on je dakle sasvim običan čovjek!« — razderao naslovnu stranu svoje treće simfonije, na kojoj je stajao naslov Buonaparte i napisao novu, značajnu posvetu: »Heroička simfonija, napisana da uzveliča uspomenu na jednoga velikog čovjeka«.

Herojska obilježja, prizvuci borbenosti, oduševljenja, zanosa, svojstveni su mnogim majstorovim radovima iz toga doba. Spomenimo među njima drugu, treću i petu simfoniju, klavirske sonate op. 53 (*Aurora*) i op. 57 (*Appassionata*), operu *Fidelio*, muziku za Goetheova *Egmonta*. Ali iz drugih radova izbijaju i lirski ugođaji, stravstvenost i čežnja (klavirske sonate u cis-molu op. 27 br. 2, i »pastoralna« u D-duru op. 28, četvrti klavirski koncert u G-duru op. 58, četvrta i šesta simfonija). No Beethoven je tada nezadovoljan i zbog neuspjeha što ga doživljuju neka od njegovih najvrednijih djela. Prvu izvedbu *Fidelija* (1805) hladno prima novinstvo i publika. Pridonijela je tome svakako i činjenica što je među slušateljima bilo veoma mnogo Napoleonovih časnika, kojima je pobjeda kod Austerlitza otvorila vrata austrijske prijestolnice. Ali i libreto je imao nedostataka. Beethoven će to svoje jedino operno djelo dvaput preraditi: 1806. i 1814.

Beethoven je tih godina imao i sretnijih trenutaka. God. 1806, u proljeću nalazio se u Mártonvásáru (Mađarska) kao gost obitelji von Brunswick. Tu je proživio možda najsretnije dane svoga života. Nalazila se tu i njegova negdašnja učenica, a sada druga velika ljubav, Tereza Brunswickova; ona je Beethovena istinski voljela, te je spadala među rijetke žene koje su uzmogle proniknuti u dubinu njegove umjetnosti. U svibnju 1806. Beethoven i Tereza potajno se zaručiše. No iako je ljubav među njima još dugo potrajala, do bračne veze nije nikad došlo.[98]

U jesen 1808. Beethoven je dobio ponudu Napoleonova brata, kralja Jérômea, da dođe u Kassel i preuzme mjesto dvorskog dirigenta. On se dugo skanjivao i bio bi možda prihvatio ponudu da se nisu u početku 1809. dogovorila tri bečka aristokrata — nadvojvoda Rudolf, Beethovenov učenik iz kompozicije, i knezovi Kinsky i Lobkowitz — da će mu, ostane li u Beču, odnosno u kojem drugom austrijskom mjestu, zajedničkim doprinosima isplaćivati godišnje 4000 forinti. Beethoven je pristao; smatrao je da će na taj način biti materijalno osiguran te je odbio poziv iz Kassela. Ali obećana pripomoć nije tekla onako redovito kako je predviđao ugovor. Pad Beča u ruke Francuza znatno je izmijenio položaj austrijskog plemstva; Beethoven je često morao dugo čekati na isplatu zajamčene svote.

Krupni politički događaji tadašnje Evrope pribavljaju Beethovenu nov ugled. God. 1813. vratio se Napoleon iz Rusije s ostacima svoje razbijene vojske. Bitka naroda kod Leipziga, jedan od posljednjih smrtonosnih udaraca koji su Napoleona očekivali prije progonstva na Sv. Jelenu, najavljivala je skori pad velikog dikta-

[98] Čuveno Beethovenovo pismo iz 1812, upućeno »besmrtnoj dragoj«, dugo je izazivalo znatiželju istraživača. Mislilo se da je pismo upućeno Terezi Brunswick, a bilo je i drugih hipoteza. Danas sve više prevladava uvjerenje da je »besmrtna draga« Terezina sestra Josephine, koju je Beethoven svojedobno također vrlo volio.

tora. Njegova je vojska pretrpjela u to vrijeme poraz u Španjolskoj, gdje ju je pobijedio engleski admiral Wellington. U povodu tog poraza Francuza komponirao je Beethoven simfonijsku sliku *Wellingtonova pobjeda ili bitka kod Vittorije*. Izvedeno potkraj 1813. to mu je djelo, iako razmjerno skromne umjetničke vrijednosti, pribavilo veliku popularnost.

AVERTISSEMENT.

Heut dato den 26ten Martii 1778. wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengass der Churbölnische Hofmusikus BEETHOVEN die Ehre haben zwey seiner Scholaren zu produciren; nämlich: Madlle. Averdonc Hoftalistin, und sein Sohn von 6. Jahren. Ersterer wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Klavier-Concerten und Sonaten die Ehre haben aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein vollkommenes Vergnügen zu leisten sich schmeichelt, um je mehr da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben.

Der Anfang ist Abends um 5. Uhr.

Die nicht abonnirte Herren und Damen zahlen einen Gulden.

Die Billets sind auf ersagtem musikalischen Akademiesaal, auch bey Hrn. Claren auf der Bach im Mühlenstein zu haben.

Objava prvog Beethovenovog javnog nastupa (26. marta 1778)

Wellingtonova pobjeda i rodoljubna kantata *Slavni trenutak* mnogo su više učinile za Beethovena nego njegove simfonije! Bečki kongres (1814) vodi velikog umjetnika k vrhuncu slave. Članovi kongresa odaju mu puno priznanje. Nadvojvoda Rudolf predstavlja ga vladarima i knezovima koji su se bili okupili u austrijskoj prijestolnici u velikom broju. Kraljice i carice obasipaju ga poklonima, njegova je muzika stalno na rasporedima službenih koncerata. On je uvjeren da ga sav Beč pozna. »Kao adresu napiši samo: Beethoven — Beč«, javlja jednom od svojih prijatelja. Bečko općinsko vijeće imenuje ga počasnim građaninom.

Međutim, iduće godine mijenjaju sliku. Po završetku Bečkog kongresa počinje Beethoven osjećati nedostajanje materijalnih sredstava. Pripomoć njegovih mecena smanjuje se; knezovi Lobkowitz i Kinsky umiru, i Beethoven gubi njihov udio, koji mu je ionako neredovito stizao. God. 1818. piše: »Umalo što nisam pao na prosjački štap, a prisiljen sam da se držim kao da mi ništa ne nedostaje.« Djela su mu donosila malo prihoda. A sam nije nikad bio dobar ekonom. Neprekidno je mijenjao stanove i poslugu: u Beču je u 35 godina promijenio trideset stanova, a mnogo ih je mijenjao i u okolici Beča (u Mödlingu, Döblingu, Badenu), kamo je često odlazio.

U njegovu se dušu sve više uvlače tuga i očaj. Gluhoća je sve jača; od 1819. on se s okolinom sporazumijevao samo pisanjem. Zanimanje za njegovu umjetnost opada. Kazalište u Beču pod talijanskim je utjecajem. Rossini vlada, a Beethoven i Mozart su »stari pedanti, u kojima je samo budalasto staro doba moglo uživati«. No usprkos ubitačnoj gluhoći, Beethoven je katkada želio svirati na klaviru i dirigirati. Dok je izvodio svoje kompozicije na klaviru, često se događalo da slušatelji ne bi čuli po nekoliko taktova; u želji da postigne pianissimo, a u nemogućnosti da ga sluhom provjeri, nesretni je umjetnik samo dodirivao tipke; takve neočekivane pauze, u kojima su se obnavljale posljedice demonske ironije sudbine, ispunjale su nazočne dubokom samilošću i gorčinom. Kod dirigiranja orkestrom bilo je još težih slika izazvanih neugodnim nesporazumcima.

Kad bi mu jad pritisnuo srce, Beethoven je redovito tražio utočište u prirodi; jedino je u njoj nalazio utjehe. Katkada je znao reći: »Nitko na Zemlji ne može ljubiti prirodu poput mene; više volim stabla nego ljude.« Život u takvim prilikama morao je utjecati i na Beethovenovu narav. Postepeno je postajao nepovjerljiv prema svakome, pa je ponekad pogrešno tumačio i najiskrenije očitovanje tuđe dobrote i simpatije.

Beethovenova maska, snimljena za umjetnikova života (1812)

Najzad, počelo mu se i zdravlje kvariti. Beethovenov je jaki organizam pretrpio niz različitih bolesti jednu za drugom: plućni katar, žuticu, upalu crijeva. Uz to se pojavio još jedan uzrok njegovim patnjama, koji je u mnogo čemu pridonio da mu se grob otvorio prije vremena: odgoj nećaka Karla, kojemu je nakon bratove smrti postao skrbnikom. Beethoven je to dijete mnogo volio; dugo se morao boriti dok ga je putem sudske odluke odstranio od majke, koju zbog njena neuredna života nije smatrao dostojnom ni sposobnom za odgajanje djeteta. S vremenom se ispostavilo da ni nećak nije bio vrijedan tolike ljubavi i pažnje. Beethovenovo dopisivanje s Karlom pokazuje koliko je zbog toga trpio. Njegova je velika ljubav opraštala sve mladićeve prestupke. Beethoven ga je htio poslati na sveučilište, ali mu je jedva uspjelo da od njega učini trgovca. Karl je i rado igrao; gubici u igri nagonili su ga na dugove koji su se neprestano gomilali. Kad je vidio da ne može dalje, ispalio je ljeti 1826. sebi hitac u glavu. Nije umro, ali je svom stricu zadao težak udarac, od kojega se Beethoven nije više pridigao.

Zbog svih tih nedaća Beethoven je na prijelazu u posljednje razdoblje svoga života proživio i stvaralačku krizu. U to vrijeme on je kroz nekoliko godina napisao razmjerno malen broj kompozicija. Ali to što bi tkogod mogao nazvati neplodnošću,

bilo je zapravo doba pripremanja, skupljanja novih snaga za objavljivanje novih djela, možda najviših koja je čovjek na području muzičke umjetnosti ikada dao. Osamljen, povučen i sav predan unutrašnjem životu, Beethoven je predosjećao da ga čeka stvaranje velikih, zamašnih radova. »Evo jeseni moga života« — rekao je jednom. »Želim biti kao ona plodna stabla koja je dovoljno protresti pa da s njih poput kiše popadaju zreli i sočni plodovi.«

Njegovu su osamljenost ponekad ublaživali sastanci s nekoliko dobrih znanaca. O tim sastancima mnogo doznajemo iz Beethovenovih sveščića za razgovaranje. Raspravljalo se tada često o političkom životu u Austriji, o reakcionarnoj djelatnosti kneza Metternicha, koju je Beethoven oštro osuđivao, ne zatomljujući svojih republikanskih načela.

Stvarajući svoja posljednja velika djela — klavirske sonate op. 101, 106, 109, 110, 111, *Missu solemnis*, *Devetu simfoniju*, posljednje gudačke kvartete (op. 127, 130, 131, 132, 133, 135) — Beethoven je očitovao veliku snagu invencije, udruženu sa smjelošću kojom je tražio i nalazio nove oblike, elastičnije i manje ukočene. Ispunjavale su se tada na poseban način proročanske riječi starog Haydna, koje mu je pred mnogo godina uputio: »Vi nećete nikada žrtvovati lijepu misao tiraniji koju nameću pravila, ali ćete žrtvovati pravila svojoj mašti.«

Poput Mozarta, Beethoven je potkraj života počeo stjecati nova priznanja. God. 1824. izvela se na jednom koncertu *Deveta simfonija* uz nekoliko odlomaka iz *Missae solemnis*. Općinstvo je bilo oduševljeno. Beethoven nije doduše ništa čuo, ali je, okrenut prema publici, bar mogao vidjeti izraze lica i pokrete ruku.

Međutim su sile počele postepeno popuštati. U krajnjem stvaralačkom zamahu nastalo je još samo šest posljednjih, veličanstvenih gudačkih kvarteta. Ostali planovi o komponiranju desete simfonije i nekih drugih djela nisu se nikad ostvarili. Prepativši mnogo zbog pokušaja samoubojstva svog nezahvalnog nećaka, Beethoven je tjelesno klonuo. Zimi 1826, vraćajući se u Beč s imanja svoga brata, prehladio se, dobio upalu pluća, a zatim i vodenu bolest. Tri mjeseca kasnije, 26. ožujka 1827, dok je nad Bečom vladala olujna mećava, zapao je veliki umjetnik u agoniju. U posljednjim časovima njegova života nećak se nije nalazio uza nj; oči mu je zatvorila tuđa ruka...

Beethovenov sprovod pokazao je, bar vanjskim znakom, što je Beč izgubio. Tom je prilikom jedan očevidac zapisao: »Nijedan austrijski car nije imao takav sprovod; oko trideset tisuća ljudi otpratilo ga je do groba.«

Beethovenova djela. Beethoven je napisao priličan broj vokalnih kompozicija: pjesama, kanona, kantata, opsežnih duhovnih radova, vokalnih tačaka za različita dramska djela i operu *Fidelio*. No iako među tim kompozicijama ima visoko vrijednih, glavno težište Beethovenova rada ne leži na području vokalne muzike. Beethoven je prvenstveno instrumentalni kompozitor. Njegove instrumentalne kompozicije sadrže sve vidne značajke njegove umjetničke djelatnosti; u njima se on očituje i kao čovjek i kao umjetnik; one osvjetljuju sve njegovo htijenje, naprednost misli i sredstava izraza, smionost u rušenju tradicionalnih oblika i u izgradnji novih, borbenost i upornost, ljubav k prirodi i čovjeku.

Beethovenova instrumentalna djela mogu se podijeliti u četiri skupine. U prvu idu simfonije, u drugu klavirske sonate, u treću gudački kvarteti, u četvrtu ostale instrumentalne kompozicije (raznovrsna komorna i klavirska djela, koncerti, uvertire). Od tih skupina najznačajnije su prve tri.

Prije nego prijeđemo na podrobnije ispitivanje djela s glavnog područja Beethovenova stvaranja, tj. njegovih instrumentalnih kompozicija, moramo ovdje dotaći još jednu tačku iz problematike Beethovenove svakidašnjice. Kako je veliki majstor radio? Je li u radu možda bio nalik na Mozarta, koji je svoja djela oblikovao ponajčešće gotovo nepojmljivom brzinom i lakoćom? Ne, Beethoven je dosta rijetko doživljavao stvaralački proces koji se odvija u jednom zamahu i ne pozna kolebanja, već odmah izgrađuje djelo u njegovu definitivnom obliku. Ovaj titan, čiji je cijeli život stajao u znaku borbe s bolešću, s nesklonim prilikama i okolinom, morao se boriti i onda kad je stvarao. Njegove bilježnice svjedoče o tome kako je često uporno tražio konačni oblik teme, mijenjajući joj liniju, ritmičku podlogu i pojedinosti u harmoniji, sve dok se ne bi osjetio potpuno zadovoljen. Muzičke zamisli dolazile su mu svagdje, vrlo često na šetnji; prolaznici bi ga tada gledali kako sjeda na kamen ili deblo, vadi iz džepa notni papir i počinje pisati, pjevajući i rukom udarajući takt. Neobuzdanost Beethovenove naravi očitovala se, naime, i u njegovu stvaranju. Dok je pisao *Missu solemnis*, stanodavac mu je morao otkazati jer je strahovito urlao i udarao nogama! U zamahu rada zaboravljao je na jelo i na spavanje. Putem je hodao rastreseno, uvijek zamišljen, ne obaziruć se na pozdrave znanaca, koji ga ponekad ne bi ni prepoznali, onako zapuštena i neobrijana. Radio je istodobno na više djela, prelazeći s jednog na drugo u toku istoga dana, snalazeći se savršeno u mnoštvu nesrodnih zamisli i raznolikosti njihove uloge u strukturi pojedine kompozicije.

Središnje mjesto u Beethovenovim instrumentalnim djelima pripada njegovim simfonijama. One su potpun odraz njegove umjetničke naravi, most koji ga najbrže i najtrajnije spaja sa širokim masama slušatelja, područje na kojemu se zrcali i njegov odnos prema društvu i prema tekovinama umjetnosti, koje je smjelim zahvatima obnavljao.

Beethoven nije ostavio mnogo simfonija, svega devet. One su nastale između 1799. i 1824, dakle za četvrt stoljeća. Brojčano ga i Haydn i Mozart i drugi prethodnici mnogo nadilaze. Ali Beethoven je k simfoničkom stvaranju pristupio tek kao zreo umjetnik, u svojoj tridesetoj godini. Za njega je uz to svaka simfonija bila jedinstven umjetnički doživljaj, koji je, uobličen u tonskoj materiji, razmjerno polagano dobivao svoje konačne obrise; odražavajući stvarnost i životnu istinu, svako simfonijsko djelo velikog majstora vršilo je to na osobit, individualan način, svojstven samo tom djelu.

Ta prividna ograničenost kvantiteta, stostruko nadoknađena izuzetnim osobinama kvaliteta, izvršila je presudan utjecaj na stvaranje simfoničara iza Beethovena. Kompozitori pristupaju komponiranju simfonija ozbiljnošću koju je nametalo duboko poznavanje Beethovenovih simfonijskih radova, kao i spoznaja da se, nakon Beethovena, simfonije ne mogu pisati onako kao prije njega. Sve su rjeđi umjetnici koji u stvaranju stignu do svoje devete simfonije ili čak i prijeđu taj broj. Beethoven je i u tome značajna prekretnica.

Govoreći svojedobno o Haydnovu orkestru, ustvrdili smo da u njemu susrećemo početke individualizacije instrumenata i težnju k njihovu ravnopravnom tretiranju. U tom pogledu Beethoven je otišao znatno dalje.

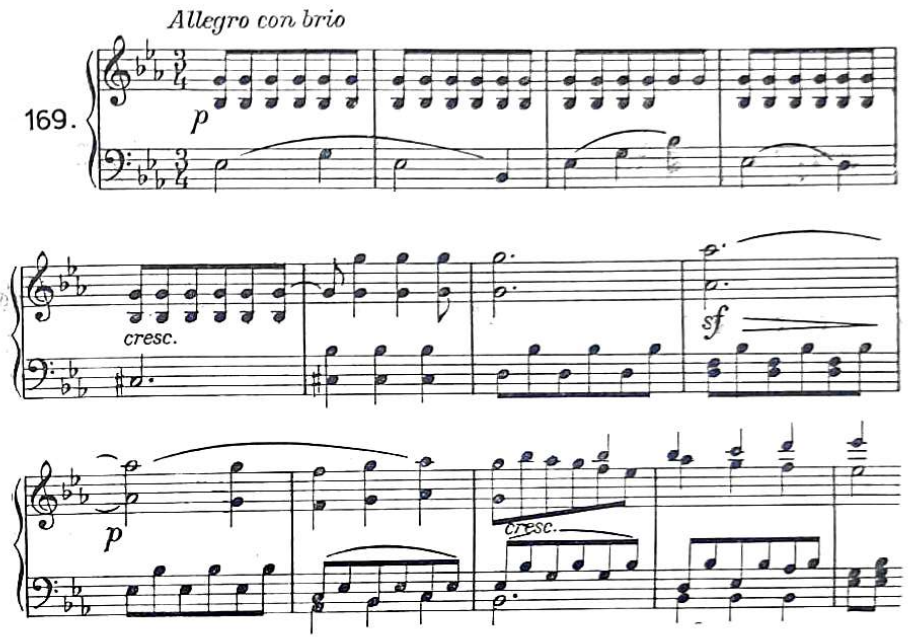
Kako ispravno zapaža A. Veprik u svojoj interesantnoj studiji *Traktovka instrumentov orkestra* (Moskva, 1948), i kod Haydnova i kod Mozartova orkestra vladala je još uvijek izvjesna tipizacija, shematizacija funkcije pojedinih instrumenata. U skupini gudačkih instrumenata basova dionica bila je redovito povjerena violončelima i kontrabasima, melodiju (ukoliko se nije kretala u nižim registrima) vodile su prve violine, katkada u zajednici s drugim violinama. U pratnji su se također zamjećivali tragovi tipizacije. Beethoven se u svojim zrelim simfonijskim radovima (osobito počevši od *Eroike*) odlučno suprotstavio svakoj shematizaciji. On uvodi među gudače doista punu ravnopravnost. Beethoven je prvi dao samostalnost violama; violončelo je oslobodio izvjesne potčinjenosti što je obilježavala njegovu ulogu u zajednič-

kom životu s kontrabasom, koji je redovito podvostručivao njegovu dionicu u donjoj oktavi. I sami kontrabasi postali su samostalniji. Puno individualiziranje proveo je Beethoven u skupini drvenih duhačkih instrumenata. Njegove simfonije pune su primjera za samostalnu, nadasve zanimljivu i izrazitu upotrebu tih instrumenata. Beethoven je obogatio i funkciju limenih instrumenata. On nije samo uveo trombone u orkestar (u finalu pete simfonije) već je mnogo učinio za uklanjanje tipizacije i postojanosti uobičajenih ritmičkih i harmoničkih formula, kojih su pune partiture Haydna i Mozarta. Iako u Beethovenovo vrijeme rogovi i trublje nisu još imali ventila, te se prema tome nisu mogli ubrojiti u kromatske instrumente, Beethoven im je često namjenjivao sasvim drukčiju ulogu od dotadašnje. I oni postaju nosiocima melodija, pri čemu valja posebno istaknuti novu funkciju roga. Napokon, obnova uloge pojedinih instrumenata zamjećuje se u Beethovenovu orkestru čak i kod timpana, koji obogaćuju, naglašuju (katkada veoma samostalno) ritmičku okosnicu cjeline (npr. u petoj, osmoj i *Devetoj simfoniji*, u violinskom koncertu).

Prva simfonija, op. 21, napisana potkraj tzv. prvog razdoblja u Beethovenu stvaralaštvu (1799, izv. 1800), nosi još na sebi pečat tradicije; ona se kreće stazama što su ih utrli Haydn i Mozart. Ali i u njoj ima već poneka crta koja najavljuje samostalnije zahvate. Menuet je malo nalik na uobičajene srodne stavke iz simfonija XVIII st., te je bliži pojmu scherza. Na visini Beethovenovih velikih simfonijskih djela ne nalazi se sasvim ni *Druga simfonija* u D-duru, op. 36 (1802). U njoj prvi put susrećemo značajnu novost: scherzo na mjestu menueta. U tom dalekosežnom potezu očituje se već revolucionarna Beethovenova narav, nezadovoljna ustajalim tradicionalnim shemama. Doista, menuet nameće kompozitoru izvjesne granice u pogledu ritma i općeg ugođaja. No umjetničkoj naravi, koja poput Beethovenove ne može trpjeti na sebi okove što sputavaju let mašte, trebao je širi vidik. Zamislimo što bi, na primjer, značio menuet u Beethovenovoj trećoj simfoniji, nakon borbenog, herojskog prvog stavka i potresne posmrtne koračnice. Zar ne bi ponešto smiješno djelovalo da je umjetnik menuetovim ritmom htio također »veličati uspomenu na jednog velikog čovjeka«? Beethoven je uvođenjem scherza razmaknuo granice toga stavka u simfoniji i pružio kompozitorima mnogo veće mogućnosti za postizavanje kontrasta između scherza i susjednih stavaka. Inače, u drugoj simfoniji treba istaći ljepotu i melodičku bujnost polaganog stavka i gotovo raspojasano veselje finala, u kojemu ritam vlada i zanos.

Svoj prvi vrhunac u simfonijskom stvaranju dostigao je Beethoven u *Trećoj simfoniji* u Es-duru, op. 55 (1803—1804), nazvanoj *Herojska simfonija* (*Eroica*). To je prvo od onih brojnih majstorovih djela iz drugog stvaralačkog razdoblja koja nose na sebi pečat herojstva, borbe, nepokornosti nesklonoj sudbini. Ali prvo i po tome što se, baš zbog veličine umjetnikove stvaralačke snage i zamisli, nije moglo više omeditи okvirom ponešto skromnih dimenzija Haydnovih i Mozartovih simfonija. Samom prvom stavku Treće simfonije trebalo je oko 700 taktova! Već je rečeno da je Beethoven, stvarajući ovo monumentalno djelo, pomišljao na herojske pothvate mladog Bonaparta. Ali *Eroica* donosi svakako i mnogo autobiografskog; u njoj se zrcali i snaga kojom je umjetnik smjelo i pobjedonosno poduzeo borbu s podmuklom bolešću, nakon heiligenstadtske krize.

Herojeva drama ispunja sav prvi stavak (na koji se prvenstveno i odnosi naziv simfonije). Odmah s prvih taktova, pošto dva odsjećena akorda najave odrešitost junakove volje, u jednostavnu se temu[99] uvlači disonanca, simbol neprijateljskih sila, te je usmjeruje novim, drukčijim pravcem; iz završnih taktova kao da izbija junakov ponos i prkos:



Stavak se dalje odvija u znaku sukoba i svladavanja zapreka. U tom pogledu zanimljiv je srednji dio (provedba), koji je u *Eroiki* dulji, opsežniji i napetiji nego u bilo kojem simfonijskom djelu prethodnih vremena. On donosi i potpuno novu melodijsku zamisao.

Heroj pobjeđuje. U neobično dugoj codi njegov se trijumf utvrđuje. Ali sudbina je pojedinaca, ma koliki heroji bili, da pogibaju. Tek je čovječanstvo besmrtno. Ono se duboko klanja pred junakovim ostacima i ne zaboravlja ga. Čuvena posmrtna koračnica (drugi stavak) nije drugo već akt pijeteta prema mrtvom heroju, čiji svijetli lik još jednom gledamo u srednjem dijelu stavka, koji uokviruju odlomci ispunjeni dubokom boli.

Nakon čudesnog scherza, u kojemu ima gotovo fantastičnih elemenata (Čajkovski je u njemu gledao golemo mnoštvo konjanika što se prijeteći približuju iz daljine), slijedi finale. Taj je opsežni stavak izgrađen u obliku velikih varijacija na jednu karakterističnu temu iz Beethovenove muzike za balet *Prometejeva stvorenja*. Varijacije su veoma invenciozne i bogate kontrapunktičnom samostalnošću glasova; na nekim mjestima javlja se čak i novi, kontrastni tematski materijal.

U ljubavnoj idili koju je Beethoven proživio u Mártonvásáru s Terezom Brunswickovom, u jednom od rijetkih sretnih razdoblja umjetnikova života,

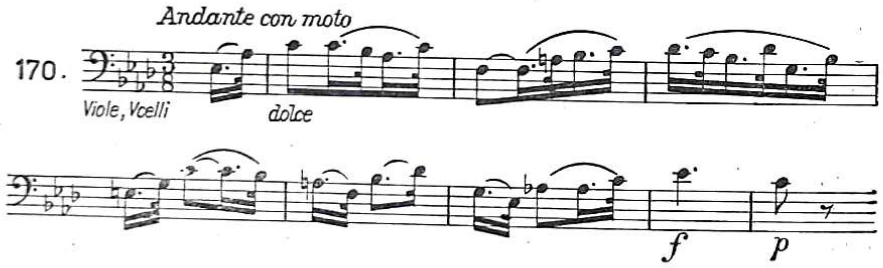
[99] Beethovenovi su biografi davno već primijetili začudnu srodnost te teme s početnim taktovima Mozartova igrokaza *Bastien und Bastienne*.

rodila se svijetla, vedra *Četvrta simfonija* u B-duru op. 60 (1807), poema sreće i zanosa. Ova »najromantičnija od svih Beethovenovih simfonija« (kako ju je Schumann nazvao) prožeta je dubokim čuvstvom ljubavi i vjernosti; nema u njoj teških dramatskih sukoba ni borbenog otpora; lirski osjećaji i krasote proljeća, ljepota žene u ljepoti prirode vodile su ruku umjetnika, koji je čas divnom dražešću tonski uobličavao dojmove što ih je stjecao u proljetnoj opojnosti buđenja prirode, a čas opet ispunjao silinom svoje ljubavi divnu temu adagia.

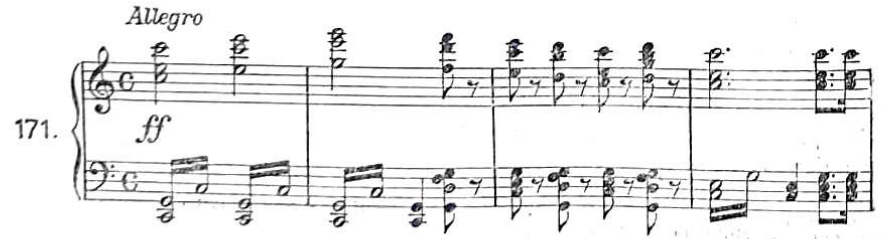
Ali odmor je bio kratak. Heroja su očekivali novi izazovi. *Peta simfonija* u c-molu op. 67 (1805—1808) znači ponovno hvatanje ukoštac, dugo i nemilosrdno, u kojemu pobjeda okrunjuje sve napore. I ovo je Beethovenova »herojska simfonija«. Štaviše, ako je gledamo u cjelini, u punom skladu svih njenih dijelova, ona je to u još većoj mjeri nego *Eroica*.

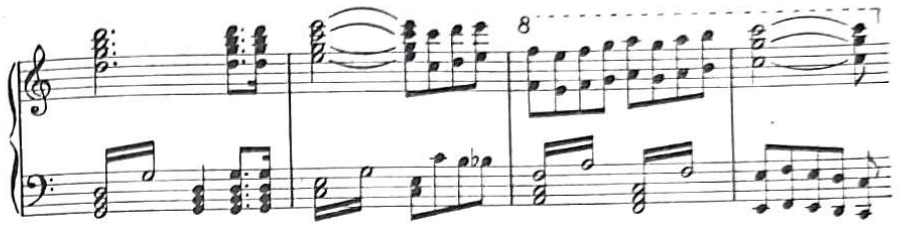
Slušajući ovu gigantsku tvorevinu, čini nam se kao da još čujemo poznate riječi koje je Beethoven napisao iza krize u Heiligenstadtu: »Uhvatit ću sudbinu za vrat!« Zov udesa, zgusnut u one četiri lapidarne note koje se provlače, uvijek drukčije a uvijek iste, kroz sva četiri stavka, stavlja u pokret volju i snagu. »Tako kuca sudbina na vrata«, rekao je navodno Beethoven za početne taktove *Pete simfonije*. Krajnje moguća kompaktnost ovih početnih taktova rađa sažetost čitava prvog stavka, koji raste iz tog početnog signala; u simfonijsko tkivo prodire napeta dramatika, u divovskom se zamahu herojeva borba pretvara u borbu čitavog čovječanstva, koje hoće da svlada i skrši zapreke što mu se suprotstavljaju na putu k sreći.

Andante napušta surovu i tešku borbu i donosi divnu melodiju, koja blaži i umiruje. To je i jedna od najljepših koje je Beethoven ostavio:



Nešto kasnije, sjajni zvuci nove teme u limenim instrumentima najavljuju već pobjedu finala. U scherzu sukob ponovo oživljuje. Jezoviti prizvuci, fantastične sjene promiču bojištem. Ali ne zadugo. Kad je i posljednji otpor svladan, javlja se, poput sunca iza neugodne, mrkle noći, u jednom od najsugestivnijih, najpotresnijih prijelaza koje pozna historija muzike, himna pobjede u čitavom svom sjaju i ljepoti:

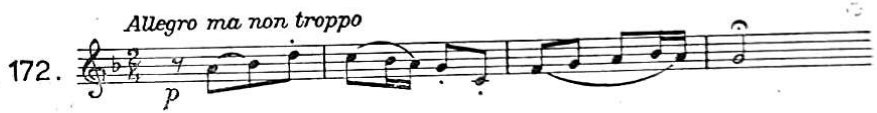




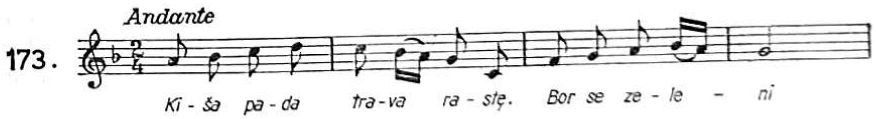
Prometej je raskinuo lance.

Šesta simfonija u F-duru op. 68 (1807—1808), nazvana »pastoralnom«, živa je opreka prethodnoj. To je himna koju je Beethoven ispjevao prirodi, svom najmilijem utočištu, koje nikad nije prestao strasno voljeti. On je volio samotne šetnje kroz polja i penjanje po brežuljcima, s kojih mu se pogled gubio u nedoglednim daljinama. Pa ako je putem muzike govorio o sebi, o svom oduševljenju za ličnosti kojima se divio, o ljubavnoj sreći i pobjedi nad sudbinom, razumljivo je što je jednu simfoniju morao posvetiti i prirodi, koju je toliko obožavao. Sve što je u prirodi doživljavao: jutarnju tišinu u svanuće, svečani večernji mir, sagibanje stabala pred silom vjetra, svjež i zdrav ples seoskih momaka i djevojaka, zabrinutost seljaka pred oluju, njezinu snagu i njihovu pjesmu zahvalnicu kad se oluja bez posljedica stišala — sve to živi na stranicama ove partiture. Ali Beethoven nije postupao poput svojih prethodnika iz XVIII st., koji su, opisujući prirodu, nastojali preko tonova oponašati akustička obilježja prirodnih pojava. Osim vrlo rijetkih slučajeva, Beethoven nije pokušavao da dade realističku reprodukciju šumova i zvukova u prirodi; on je htio samo opisati stanje koje u duši nastaje kad priroda na nju djeluje. Svoju je namjeru jasno istakao napisavši na jednoj violinskoj dionici da je ovo djelo »više izraz osjećanja nego slikanje« (taj je stav bio od presudna značenja za dalji razvitak programne muzike). U želji da pažnju slušatelja uputi određenim smjerom, Beethoven je pojedinim stavcima dao i izrazite naslove.[100]

[100] Dvije teme iz *Šeste simfonije* — djela koje neprekidno odiše duhom narodne muzike — za nas su od posebna značenja. Hrvatski muzikolog F. Kuhač otkrio je nesumnjivu srodnost početne teme prvog stavka i jedne od tema u posljednjem s nekim našim narodnim napjevima. Evo teme iz prvog stavka. Kod Beethovena:



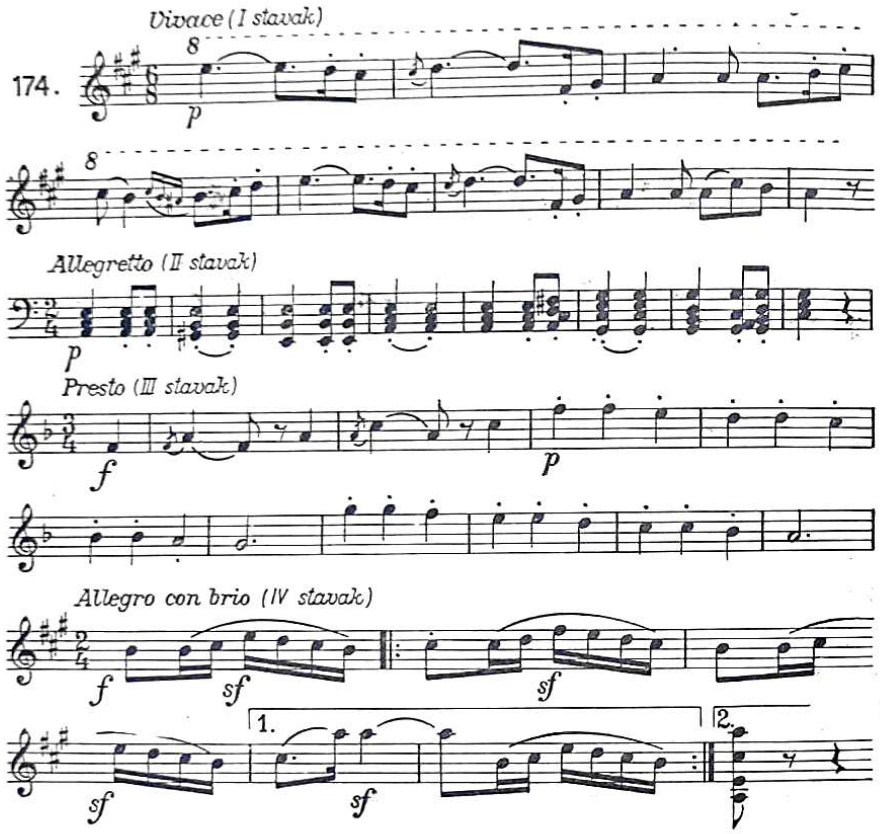
Kod Kuhača (*Južno-slovjenske popievke, III, br. 1015*):



Kako je Beethoven došao do hrvatskih melodija? Po mišljenju dra B. Širole (*Haydn und Beethoven und ihre Stellung zur kroatischen Volksmusik*. Kongressbericht der Beethoven-Zentenarfeier, Wien, 1927) mogao je te teme čuti od svog prijatelja Hrvata, spomenutog violinista Schuppanzigha; ili možda u Eisenstadtu (Burgenland), gdje je također boravio. A i u samom Heiligenstadtu, gdje je pisao *Pastoralnu simfoniju*, mogao je majstor čuti te napjeve kod seljaka iz okolice, među kojima je bilo pripadnika starih doseljenih hrvatskih obitelji, tada već germaniziranih.

Sedmom simfonijom u A-duru, op. 92 (1811—1812 izv. 1813), ritam suvereno vlada. Od početka do kraja. Uz to, gotovo iz svih stavaka ovog djela, koje je Wagner nazvao apoteozom plesa, izbija i neobuzdana životna radost; izuzimajući drugi stavak (allegretto), u kojem je ritam također neograničeni vladar, ali je opći ugođaj prekriven velom sjete, svi su ostali stavci prepunjeni snagom zdravlja i života. Poslušajmo samo glavne teme:

174.



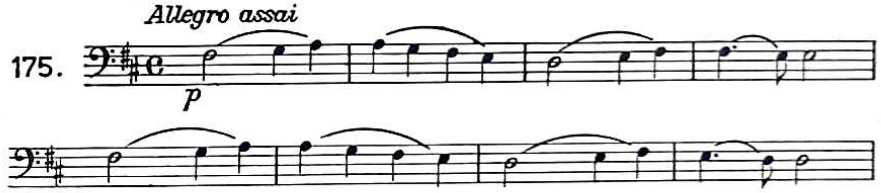
I iz *Osme simfonije* u F-duru, op. 93 (1812 izv. 1814), skromnije po opsegu, izbija veselje, ali drukčije naravi negoli ono iz *Sedme. Osmoj simfoniji* stran je vrtlog strasti, raspojasanost i divlji ples. Ona je sva smijeh, gotovo djetinjski naivan smijeh i dražest; slušajući je, čini nam se ponegdje kao da pada prah sa zaboravljenih slika staroga Beča (Beethoven se u tom djelu opet obratio menuetu). Za *Osmu simfoniju* nije bio prikladan kakav dubok, zamišljen adagio; Beethoven ga je zamijenio vedrim, pristupačnim allegrettom, iz kojega odjekuje prostodušna melodija što ju je majstor svojedobno bio upotrijebio za šaljivi kanon o Mälzelu i njegovu metronomu.

Devetu simfoniju (u d-molu, op. 125) zamislio je Beethoven mnogo prije nego što ju je počeo izrađivati. Neke skice za pojedine stavke potječu još iz 1815. Intenzivnije se njom bavio 1817—1818; tada je prekinuo rad i opet ga se prihvatio 1822. Gigantsko je ovo djelo bilo završeno i izvedeno 1824.

U oblikovanju Devete simfonije, tog najveličanstvenijeg majstorova djela, Beethovena je, potkraj života, ponovo vodila temeljna misao njegova duha; antiteza borbe i pobjede, tame i svjetla, ropstva i slobode, na kojoj je izgradio Petu simfoniju, prožima i tok Devete. Stoga je *Peta* Devetoj i najbliža. Ali uz srodnost postoji i razlika. Sažetost Pete simfonije ustupa mjesto nepoznatoj dotad širini opsega, problem čovjeka i njegove borbe sa sudbinom pretvara se u problem čovječanstva i njegova trnovita ali sigurna puta boljoj budućnosti; napeta dramatika ponešto popušta: umjetnik stvara duboko misaono djelo, »filozofski spjev« (Ferman). Pobjeda, koju slavi finale jedne i druge simfonije, ne oslanja se u Devetoj simfoniji samo na sudjelovanje instrumenata; Beethoven se služi — po prvi put u simfonijskom djelu — i riječju, da nesumnjivom jasnoćom izrazi svoju misao. On uzima odlomak iz Schillerove *Ode radosti* i povjerava ga čovječjem glasu, koji najavljuje pojedinačno, a onda kolektivno, da je bol svladana, a radost da je obuhvatila sva bića. Ali radost će uz čovjeka trajno ostati samo onda bude li volio i cijenio svoga bližnjega. Ljubav i jednakost siguran su zalog sreće i radosti čovječanstva.

No do posljednjih kliktaja koji se izvijaju iz radosnih srdaca dug je put. Od prvog stavka, ispunjenog faustovskim sumnjama i unutrašnjim kidanjem, borbama, neizvjesnošću i bolnim razočaranjem pred zaprekama koje se pričinjaju nepremostivima, prelazi se scherzu, neobično širokih dimenzija, u kojemu glavni dio vitla demonske sile muke i tjeskobe, dok trio donosi smirenje u prizvuku narodne muzike. Adagio je prepun lirskih akcenata; oluja se u duši stišava. Ali u finalu pobjeda se odmah ne slavi. Recitativni elementi u dubokim gudačkim instrumentima, pojavljivanje tema iz prvih triju stavaka, sve to stvara napeto očekivanje. Tada se — skromno i tiho — javlja tema himne radosti:

175.



S instrumenata prelazi ona na pjevače, raste, obuhvaća sav izvodilački kolektiv; pojedini odlomci teksta stvaraju zasebne epizode, a glasovi se sve više slijevaju u radosno klicanje Ljubavi, Bratstvu i Tvorcu.

S Devetom simfonijom, tim izvanredno kompliciranim i bogatim djelom, Beethoven je ovjenčao svoje simfonijsko stvaranje, ukazao na putove za budućnost evropske muzike i ostavio čovječanstvu oporuku dubokog i dalekosežnog značenja.

Drugu veliku, nadasve značajnu skupinu Beethovenovih instrumentalnih djela tvore njegove klavirske sonate.

Beethoven je za klavir pisao gotovo čitav svoj umjetnički život, pa je razumljivo što se u veličanstvenom nizu od 32 sonate — koliko ih je za taj instrument komponirao od 1795. do 1822 — ogleda majstorovo sazrijevanje i puna njegova zrelost, sa svim oznakama njegove umjetničke naravi i težnje za prilagođivanjem umjetničke forme novoj sadržajnosti.

Poput Beethovenovih simfonija, svaka od njegovih klavirskih sonata predstavlja jedinstven umjetnički doživljaj; u njima se zrcali golemo bogatstvo duševnih zbivanja, velika izražajna snaga i puno iskorišćivanje zvukovne moći modernog klavira, sa svim mogućnostima njegova dinamičkog nijansiranja.

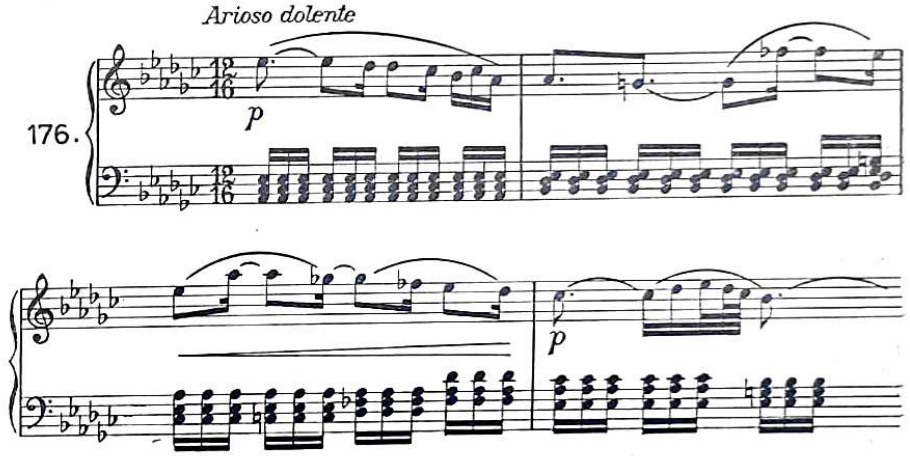
Prva od sonata, koja donosi jarki odbljesak duševnih bura ovog titana muzike, svakako je tzv. *Patetična* sonata u c-molu, op. 13 (1799), s uvodom polagana tempa, punim zgusnute snage, kroz koju probijaju akcenti teške boli. To je djelo i jedan od najljepših primjera za Beethovenovo sonatno-simfonijsko stvaranje, koje raste iz jedne ćelije, jednog motiva i obuhvaća sve stavke u jedinstvu muzičke misli. U sonati u As-duru, op. 26 (1801—1802), izbija već umjetnikova samostalnost u postupanju s muzičkim oblikom: na mjestu sonatnog allegra nalazimo u prvom stavku oblik teme s varijacijama, u polaganom tempu. U varijacijama susrećemo već obilježja onog tipičnog beethovenskog načina variranja, koje se sastoji u produbljivanju osobina teme, a ne u ornamentiranju i kićenju njezinih vanjskih obrisa. Veoma je osebujna sonata u cis-molu, op. 27 br. 2 (1802). Ako se i može primijetiti da je Beethoven, što se tiče oblikovanja prvog sonatnog stavka u formi teme s varijacijama, imao već prethodnika u Mozartu (sonata u A-duru), u ovoj sonati on je potpuno svoj. Posvećena Giulietti Guicciardi, sonata u cis-molu je neposredni odraz njegova zanosa i osjećajne topline, ali i čežnje protkane melankolijom. Ovo djelo nazivaju obično *Sonatom mjesečine (Mondscheinsonate)*; taj naziv, koji joj nije dao Beethoven, nego joj je dodan kasnije (R. Rolland navodi da potječe od L. Rellstaba), odnosi se svakako na prvi stavak, jer ono što za njim slijedi sasvim je oprečna karaktera: nakon kratkog scherza, koji poput mosta spaja prvi stavak s posljednjim, olujni finale iživljuje se u zamasima burne strastvenosti i duševnog nemira. Iza svježe *Pastoralne* sonate, op. 28, dvije sonate iz op. 31. br. 2 i br. 3 (obje iz 1802), prava su remek-djela. Prva od njih, u d-molu, duboko je dramatična, ustalasana u prvom stavku, s recitativnim odlomcima koji kao da traže riječ da bi do kraja izrazili umjetnikove osjećaje i misli.

Počevši od grandiozne sonate op. 53 u C-duru (1804), poznate pod nazivom *Aurora*, Beethoven ne udružuje više po nekoliko sonata pod isti broj opusa. On ih tada i tim vanjskim znakom još jače osamostaljuje, naglašujući njihovu jednokratnost i jedinstvenost. Poslije Aurore, himne radosti, vedrine i optimizma, u kojoj se zamašitost opsega udružuje s punim iskorišćivanjem akustičnih mogućnosti novog klavira, sonata op. 57 u f-molu (1804), nazvana *Appassionata*, još je jedna snažna ispovijest umjetnika u čijim su se grudima borila suprotna čuvstva; oba krajnja stavka ove sonate prepunjena su strastvenim zanosom, kroz koji — osobito u prvom stavku — probijaju prizvuci tipično betovenskog herojstva. Pred nizom posljednjih Beethovenovih klavirskih sonata ističe se tzv. karakteristična sonata *Les Adieux*, op. 81a, u Es-duru (1809), sazdana donekle na programnoj osnovi. Njezina tri stavka nose nazive (Rastanak — Odsutnost — Povratak) koji joj usmjeruju sadržajnost i objašnjavaju tok muzičkog tkiva.

Svoje stvaranje na području klavirske sonate završio je Beethoven veličanstvenom skupinom opusa 101, 106, 109, 110, 111, nastalih od 1816. do 1822. Ta djela u punoj mjeri odražavaju svu veličinu Beethovenova duha, sve bogatstvo njegove izražajne snage; u tim je djelima veliki majstor još više produbio sadržajnost, još smjelije podvrgnuo formu ideji, još obilnije crpao iz baštine prošlosti. Njegovo slobodno postupanje s formom približuje ga tada

romantičarima, s kojima ga vežu i mnoge njegove muzičke zamisli, pune poetskog ugođaja. U formalnu strukturu tradicionalne klasične sonate Beethoven tada unosi, uz elemente slobodnog iživljavanja umjetničke mašte — koja neke od posljednjih njegovih sonata pretvara gotovo u velike, svojevrsne fantazije — još i principe polifoničke konstrukcije. U ovim posljednjim sonatama, kao i uopće u posljednjem razdoblju svoga stvaralačkog djelovanja Beethoven se obilno služi polifonijom, navlastito u finalima (op. 106 i 110).

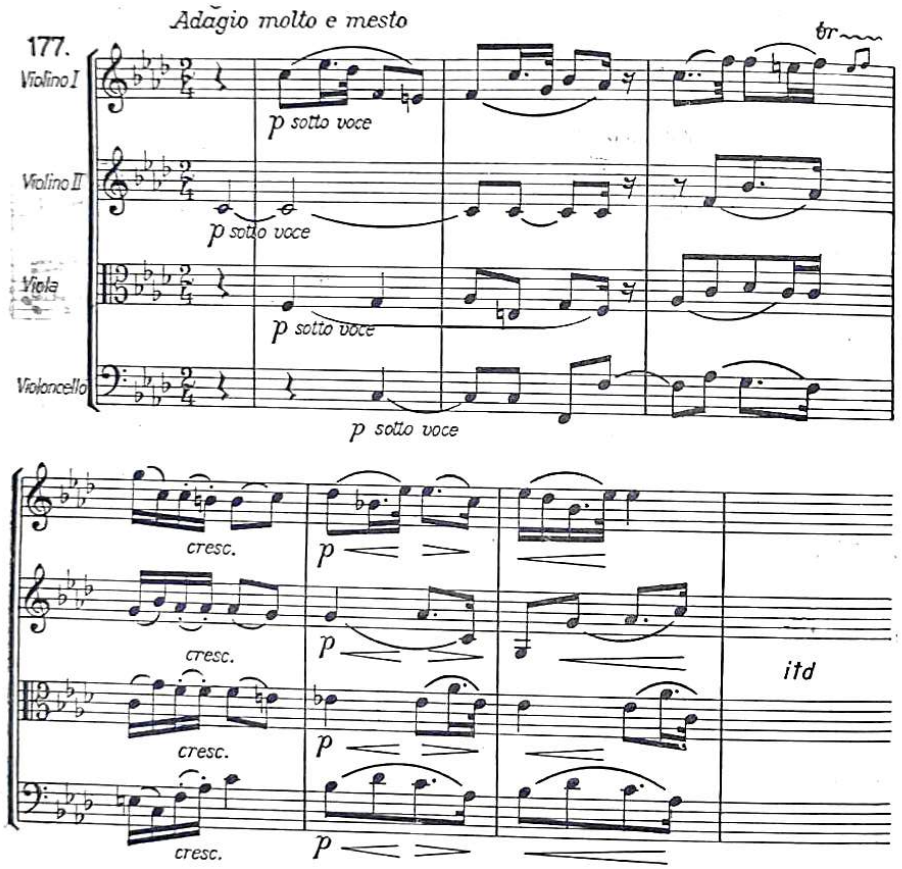
Nakon grandiozne sonate op. 106 (1818), prožete herojstvom i borbenošću, te duboko intimne sonate op. 110 (1820—1822), u kojoj umjetnik iznosi na mahove potresnu bol:



ali je svladava snažnom konstruktivnom voljom (završna fuga) — posljednja sonata, op. 111, kao da još jednom ističe karakteristični dualizam u problematici Beethovenova gledanja na život i umjetničko stvaralaštvo. Nadvladati borbom sve mračno, sav pesimizam i tamu duše, te osvojiti životnu svjetlost i toplinu — to je geslo što ga je Beethoven mogao napisati na čelu mnogoga svog djela, pa tako i ove posljednje klavirske sonate; njena dva stavka jasno predstavljaju dva suprotna pola. Simbolika tonaliteta Pete simfonije upućuje i ovdje na temeljitu promjenu ugođaja: nakon dramatskog stavka u c-molu, svijetli C-dur (arietta s varijacijama) pun je vedrine i smirene nade.

Prvi Beethovenovi gudački kvarteti označeni su s op. 18 (1798—1800), razmjerno visokim brojem, bliskim njegovoj prvoj simfoniji (op. 21). U toj se činjenici očituje ozbiljnost mladog umjetnika koji ne pristupa olako svladavanju središnjeg komornog oblika, kome su Haydn i Mozart pribavili izuzetan položaj i ugled. Ali Beethoven će u svoje vrijeme i na tom području ispoljiti istu onu stvaralačku nadmoć koja je i njegove simfonije i sonate uzdigla visoko nad sva srodna djela što su oko njega nastajala. Šest kvarteta op. 18 još živi u sjeni velike baštine Haydna i Mozarta, iako ima i u njima osebujnosti, novih crta, osobito u kvartetima br. 1 (u F-duru) i br. 4 (u c-molu). God. 1805—1806. nastaju tri kvarteta op. 59. U njima već nalazimo sasvim drugoga Beethovena. Posvećeni ruskom poslaniku u Beču, knezu Razumovskom (iz pažnje prema njemu upotrijebio je Beethoven ruske napjeve u finalu prvog i u scherzu drugog kvarteta), ovi se kvarteti odlikuju velikim bogat-

stvom ugođaja, sjajno ostvarenom formalnom uravnoteženošću, individualnošću muzičkog jezika, izvornom tematikom. Dotadašnje granice komorno-muzičkog djela šire se, Beethoven provodi u djelo ono što bi se moglo nazvati »simfonizacijom« kvarteta. Pred tom skupinom kvarteta suvremenici su ostajali zbunjeni, nenavikli na toliko novog i neočekivanog, od neuobičajenog opsega tema do duboko misaonih adagia (op. 59 br. 1 — treći stavak):



od složene ritmike u scherzima do veličanstvenih polifoničkih stavaka kao što je finale op. 59 br. 3.

Prije posljednje skupine kvarteta, iz razdoblja 1822—1826, napisao je Beethoven još dva gudačka kvarteta: op. 74 (1809, nazvan »Harfenquartett« zbog pizzicata u prvom stavku, koji podsjećaju na zvukove harfe), pun lirskih ugođaja, te sažeto dramatičan op. 95 (1810).

Poslije op. 95 Beethoven nije punih dvanaest godina napisao ni jednoga gudačkog kvarteta. Kad se tom umjetničkom radu ponovo obratio, bilo je to već u posljednjim godinama njegova života — na vrhuncu umjetničke moći. Osvojivši nova područja svoje umjetnosti, gluhi se majstor, u osamljenosti koja ga je nagonila da razmišlja o zamršenim problemima života i smrti, čovjeka i umjetnosti, spremao na stvaranje svojih posljednjih velikih djela.

Kvarteti op. 127, 130, 131, 132, 133 i 135 u stvari su lirsko-filozofske poeme, svjedočanstva o zbivanjima strogo ličnoga, preobraženog umjetnikova svijeta. U njemu je misao upravljala formom, kršeći zakone koji su je sputavali: obrisi klasičnog kvarteta, koje je sam Beethoven dugo poštovao, blijede i nestaju. Broj stavaka raste: u op. 127 ima ih pet, u op. 130 i 132 po šest, u op. 131 čak sedam. Načelo varijacije primjenjuje Beethoven veoma često; polifoni način pisanja očituje se ne samo u fugiranim odlomcima i stavcima (kvartet op. 133 zapravo je opsežna fuga) nego i u neslućenoj samostalnosti dionica, u njihovoj pjevnosti i pokretljivosti.

Osim ovih triju velikih skupina, ispunjenih simfonijama, klavirskim sonatama i gudačkim kvartetima, ostavio je Beethoven i veći broj drugih instrumentalnih djela, od kojih su mnoga veoma značajna. To su komorna djela, klavirske kompozicije, koncertantni radovi, djela za orkestar.

Među komornim kompozicijama ističu se sonate za violinu i klavir te za violončelo i klavir. Između deset violinskih sonata navedimo divnu sonatu u a-molu, op. 23, svježu »proljetnu« sonatu u F-duru, op. 24, punu mladenačke snage i lirike, pa *Kreutzerovu sonatu* u A-duru, op. 47 (naziv joj potječe otuda što je posvećena poznatom ondašnjem violinistu Rudolfu Kreutzeru), u koju je Beethoven — više nego u ijednu drugu violinsku sonatu — unio i izrazitih virtuoskih elemenata, približujući je koncertantnom stilu. Od pet sonata za violončelo jedna je od najuspjelijih ona u A-duru, op. 69. Nova obilježja, karakteristična za »kasnog« Beethovena, susrećemo u obje posljednje sonate za violončelo (op. 102): improvizacijske i polifoničke elemente (fuga u op. 102 br. 2). Značajni su i triji za klavir, violinu i violončelo; uz oba trija op. 70 treba iz te skupine djela posebno izdvojiti veliki trio u B-duru, op. 97. U mlađim stvaralačkim godinama pisao je Beethoven i gudačke trije koji se donekle mogu smatrati pripremnim radovima za prve gudačke kvartete. Od djela za veće komorne sastave spomenimo kvintet op. 16 i popularni septet op. 20.

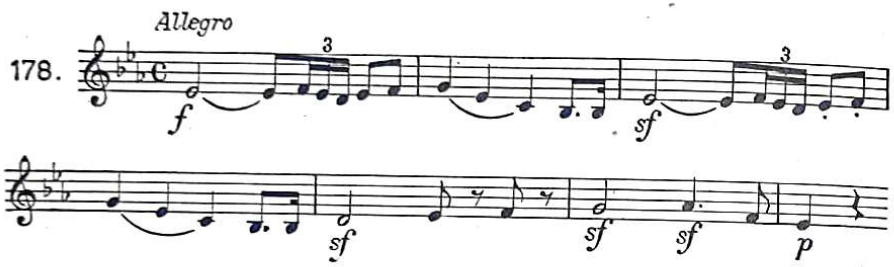
Osim sonata i djela koncertantnog značaja, Beethoven je posvetio klaviru i druge kompozicije, među kojima brojne radove napisane u obliku teme s varijacijama. Na tom području treba istaknuti prvenstveno tri djela: varijaciju i fugu op. 35, izgrađene na temi iz Beethovenove muzike za balet *Prometejeva stvorenja* (ta je tema upotrijebljena i u finalu treće simfonije); zatim 32 varijacije u c-molu (bez broja opusa), veoma značajno djelo, kojim Beethoven unosi u variranje sonatno-simfonijski princip razrađivanja i produbljuje odnos prema temi, iskorišćujući sve njene skrivene pokretne energije; naposljetku, varijacije na temu Diabellija, op. 120, niz poetskih sličica, minijatura, na prilično beznačajnu, zadanu temu, u kojoj je umjetnikova mašta ugledala ishodište sve novih i drukčijih ugođaja, često vrlo udaljenih od Diabellijeve melodije a bliskih svijetu romantike.

Beethoven je znatno obogatio koncertantnu muziku prve polovine XIX st. Napisao je pet koncerata za klavir i orkestar, jedan koncert za violinu i orkestar i tzv. trostruki koncert za klavir, violinu i violončelo. Uz to imaju donekle koncertantni karakter i njegove dvije romance za violinu i orkestar (u G-duru i F-duru) i fantazija u C-duru za klavir, zbor i orkestar.

Od pet klavirskih koncerata najpoznatiji su i najznačajniji treći (u c-molu, op. 37, 1800), četvrti (u G-duru, op. 58, 1807) i peti (u Es-duru, op. 73, 1810). Već se u trećem koncertu Beethoven uzdigao nad koncertantnu literaturu svoga vremena, preplavljenu blijedim, prolaznim i površnim virtuozitetom.

U dva posljednja koncerta ostvario je majstor visoko umjetnička, međusobno različita djela. Četvrti koncert, s divnim dijalogom između klavira i orkestra u srednjem stavku i bezbrižno radosnim muziciranjem u finalu, više je prožet lirskim čuvstvima; peti je koncert, nasuprot, ispunjen u prvom stavku čvrstom voljom, odlučnošću, herojskim crtama; dovoljno je poslušati njegovu glavnu temu:

178.



Iz nevelikog adagia, usrdnog i intimnog, izvija se u genijalnom prijelazu poletna tema završnog rondoa, vedrog i radosnog.

Za violinu napisao je Beethoven samo jedan koncert, u D-duru, op 61, (1806), ali taj je jedinstven u čitavoj srodnoj literaturi. Njemu nema ravna u obilju i bogatstvu izvanredno pijevnih i izvornih muzičkih zamisli, u skladnu odnosu dijelova, u raznovrsnosti temeljnih ugođaja.

Beethovenovim orkestralnim djelima pripadaju, osim simfonija, i njegove brojne uvertire, od kojih su tri najpoznatije i najvrednije: *Leonora br. 3, Egmont* i *Coriolan. Leonora br. 3* je treća od istoimenih uvertira koje je Beethoven pisao za svoju operu *Fidelio* (u početku nazvanu *Leonora*). Te uvertire odaju uporno umjetnikovo naprezanje da predigra postane zgusnut, sažet odraz drame i njene glavne misli vodilje — heroizma ljubavi i dužnosti. U tom je nastojanju najbolje uspio u *Leonori br. 3,* koja je po temeljnom ugođaju blizu trećoj i petoj simfoniji. Herojske crte prožimaju i muziku *Egmonta* i *Coriolana* (obje ove uvertire napisane su za istoimena dramska djela; prvo je Goetheovo, a drugo Collinovo). Osobito je u *Egmontu* snažno prikazan lik heroja i njegova borba protiv tiranije.

Iako je Beethoven prvenstveno kompozitor instrumentalnih djela, on se često obraćao i riječi, tekstu, da ih poveže s tonom u izvor novih emocija. Beethoven je više od četrdeset godina povremeno pisao vokalna djela: pjesme za glas i klavir, zborne kompozicije, arije za glas i orkestar, duhovne radove (oratorij *Krist na Maslinovoj gori,* mise), muzičke tačke za dramska djela, a dao je i svoj prilog operi.

U svojim solo-pjesmama izrazio je Beethoven raznovrsne ugođaje. Iz njih izbijaju misaonost, humor i bogatstvo ljubavnih osjećaja. No najkarakterističnije je njihovo obilježje u tome što neposredno prethode pjesmama romantičara. Srodnost sa svijetom u kojem žive pjesme Schuberta možda je najočitija u veoma značajnom ciklusu *Dalekoj dragoj (An die ferne Geliebte,* 1816), u kojemu se nalazi šest usko povezanih popjevaka. One se ne mogu izvoditi pojedinačno; u izvedbi treba da cjelokupni ciklus izvrši dojam jedinstvenog doživljaja, umjetnički i sadržajno zaokruženog (karakteristično je da se početni napjev opet vraća na kraju djela).

Građu za operu *Fidelio* dao je Beethovenu jamačno dodir s francuskom operom iz prijelaza u XIX st. On je u Beču 1802—1803. imao priliku gledati

Cherubinijeve opere *Lodoiska, Dva dana, Eliza,* koje po svojim obilježjima pripadaju tzv. operi spasa. Među njima ga je osobito privukla *Eliza,* u kojoj glavna junakinja velikim požrtvovanjem i samoprijegorom spašava od smrti ljubljeno biće. Upoznavši u to vrijeme Bouillyjev tekst *Leonora ili bračna ljubav* (francuski ga je kompozitor P. Gaveaux bio uglazbio već 1798), Beethoven se brzo odlučio. Ugledavši u tom libretu — u obradbi J. Sonnleithnera — mogućnost da poveže umjetničke i etičke vrednote, da opjeva i uzveliča snagu bračne ljubavi i vjernosti, koja ponekad traži i podnosi velike žrtve, bacio se s oduševljenjem na posao i za godinu dana ga završio. Komponirajući muziku za *Fidelija,* Beethoven je i u tom svom jedinom opernom djelu išao vlastitim putovima. Svoju koncepciju opere nije temeljio na raspjevanosti talijanskog opernog kazališta, na njegovu nehaju za razvoj dramske radnje i za isticanje dramskih elemenata kao jedinog pravog cilja muzike u scenskom djelu. Ne smijemo zaboraviti da je on prišao komponiranju opere kao izraziti instrumentalni kompozitor, simfoničar, u čijim je djelima dramatika herojstva bila već tada snažno naglašena. Partitura *Fidelija* svjedoči o tome bjelodano. Beethoven — prije Wagnera, kojemu je i *Fidelio* mogao poslužiti kao putokaz — unosi u opernu strukturu simfonijske elemente, gradi čitave prizore iz motiva, kao u stavcima svojih simfonija, što samo po sebi upućuje na to da je u Beethovenovoj operi uloga orkestra, kao važnog nosioca »simfonizacije«, posebno naglašena. U strukturi *Fidelija* ističe se primjena deklamacijskih elemenata, koji produbljuju proživljavanje pojedinih faza u razvoju drame.

Posljednji veliki Beethovenov vokalno-instrumentalni rad — veličanstvena *Missa solemnis* — ujedno je i jedna od najznatnijih njegovih kompozicija. Namijenivši je ispočetka svečanom posvećenju nadvojvode Rudolfa za nadbiskupa u Olomoucu (1820), Beethoven je to djelo potpuno završio tek tri godine kasnije. Već se u toj okolnosti mogu nazrijeti širina i opseg zadatka koji je u toku rada prerastao prvobitni cilj i ostavio ga daleko za sobom. U toj činjenici ima i simbolike: sagledana u čitavoj svojoj veličini i gigantskim proporcijama, *Missa solemnis* i nije djelo koje bi se podesno moglo izvesti uklopljeno u tok bogoslužja. Dubina osjećaja i snaga koja prožima pojedine odlomke tog djela, bili oni lirskog, epskog ili dramskog karaktera, visoko izdižu *Missu solemnis* iznad množine prosječno komponiranih misnih tekstova što su se pojavljivali u Beethovenovo vrijeme i namjenjuju joj drukčiju ulogu. Beethoven je u ovom svom remek-djelu želio — prema vlastitim riječima — »izraziti religiozno osjećanje«. On je to i učinio. Ali na strogo individualan, osebujan, ličan način; u *Missi solemnis* svakako izaziva udivljenje veliko kontrapunktičko znanje majstorovo, snaga izraza koju postizava u moćnom, polifonom spletu glasova, monumentalnost ugođaja koja na mahove kao da podsjeća na veličajnost Michelangelovih fresaka u Sikstinskoj kapeli; ali ona je slušatelju osobito bliska humanošću Beethovenove muzike. Beethoven pomišlja na čitavo čovječanstvo, na patnje milijuna, na nasilja i nepravde. Iz završnog »... dona nobis pacem« izbija sva umjetnikova ljubav k čovjeku. Po tom svom obilježju *Missa solemnis* je nerazdruživo povezana s *Devetom simfonijom.*

Sve što je dosad rečeno svjedoči o velikom, zadivljujućem bogatstvu Beethovenova stvaranja. Gorostas na svim područjima, djelujući na prijelomu dvaju stoljeća, on spaja dvije epohe. Otvara vrata budućnosti i oživljuje prošlost; stvarajući samosvješću naprednog umjetnika, intenzivno proživ-

ljuje događaje svoje sadašnjice i sudjeluje u njima. U mnogočemu još uvijek nedostignut, Beethoven ostaje uzorom umjetničke veličine i etičke snage; njegovo krepko, revolucionarno, ali uravnoteženo, zrelo i zato trajno mlado stvaralaštvo ima u sebi idealne preduvjete bez kojih se ne mogu ostvariti visoki ciljevi umjetnosti uopće, a muzike napose: oplemenjivanje duha, humanost suosjećanja i uživanje u ljepoti.

MUZIČKI ROMANTIZAM U NJEMAČKOJ U PRVOJ POLOVINI XIX STOLJEĆA

U uvodnom smo poglavlju istakli da je romantizam, sa svojim specifičnim mogućnostima za umjetničko izražavanje, očitovao mnogo životne snage i da njegove manifestacije u mnogočemu XIX st. daju njegovu osebujnost. U čas jačim čas slabijim zamasima romantizam ispunja cijelo stoljeće izvanredno značajnim plodovima umjetničkog stvaralaštva.

Ta se činjenica na poseban način odražava u razvoju njemačke muzike XIX st. Usporedimo samo godine smrti velikih njemačkih romantičara: Weber umire 1826, Schubert 1828, Mendelssohn 1847, Schumann 1856, Wagner 1883, Liszt 1886, Brahms (u čijem djelu ima izrazitih romantičkih crta) 1897. Pred nama je dakle gotovo sto godina značajnog stvaranja, dugo i plodno razdoblje, u kojemu se evropska muzika obogaćuje svim onim obilježjima muzičkog romantizma što smo ih ranije iscrpnije izložili.

Franz Schubert. Schubert je samo za godinu i pol preživio Beethovena. Ali rodio se 27 godina kasnije od njega te je prema tome pripadao već drugoj generaciji. Beethoven je romantičare susreo u toku svoga stvaranja, dok je Schubert s romantičarima zajedno počeo svoj stvaralački rad.

Schubert je jedini veliki predstavnik austrijskog, bečkog romantizma u prvoj polovini stoljeća. Proistekavši iz građanskih krugova, on je rado zalazio među narodne slojeve i osluškivao ritam jednostavnih narodnih napjeva i plesova. Njihova priprosta ljepota i zdrava svježina zauvijek mu se usjekla u dušu. Otuda onaj česti prizvuk narodne muzike, koji tvori čvrst oslonac Schubertove umjetnosti. Ali ovaj je umjetnik i dijete svoga vremena. Tragična proturječja romantičarskog mentaliteta, padanja iz jedne krajnosti u drugu, vesele večeri provedene u društvu prijatelja i samotni satovi ispunjeni mračnim, pesimističkim mislima susreću se i u Schubertovu životu. Dapače, što je postajao stariji, elegični, melankolični ugođaji bivali su kod njega sve češći. Nije samo slučaj da je ciklus pjesama *Zimsko putovanje* završio godinu dana prije smrti.

Schubert se rodio 1797. u bečkom predgrađu Lichtenthalu, gdje mu je otac bio ravnatelj osnovne škole. Svoju nadarenost za muziku očitovao je veoma rano pa je rano počeo i učiti klavir, violinu i pjevanje. God. 1808, na temelju uspješno položena prijemnog ispita pred Salierijem, ušao je Schubert u dvorski dječački konvikt, gdje su pitomci uz muzičku, dobivali i opću naobrazbu. Tu je postojao i đački orkestar. U konviktu se Schubertovo poznavanje muzičke literature znatno proširilo. U izvedbama đačkog orkestra, koji je nastupao svake večeri, sudjelovao je kao violinist (kasnije i kao pomoćni dirigent) pa je temeljito upoznao mnoga djela iz klasičnog simfonijskog stvaranja.

Kad je Schubertov glas mutirao, nije više mogao sudjelovati u dječačkom zboru. Trebalo je napustiti zavod i vratiti se kući (1813). No sada ga nisu očekivali samo ponovni očevi prijekori zbog lošeg napredovanja u nauku: prijetila mu je i vojna služba, koja je tada u Austriji dugo trajala. No budući da su učitelji bili

oslobođeni službe u vojsci, Schubert je odlučio da će se posvetiti učiteljskom zvanju. Po završenom pripravnom tečaju postao je 1814. pomoćnim učiteljem u očevoj školi. Na tom je mjestu ostao tri godine (toliko je bilo potrebno da može postići potpuno oslobođenje od vojne službe), ali s radom u školi nije bio ni najmanje zadovoljan, jer nije imao strpljenja s učenicima ni smisla za pedagoški rad.[101]

Schubertovo veče kod J. v. Spauna (naslikao M. v. Schwind)

Zbog napuštanja učiteljskog zvanja ponovo se zavadio s ocem, (izmirit će se tek 1822) i počeo živjeti samostalno. Otada se godinama sukobljavao s krutom životnom stvarnošću, s bijedom, koju je ublaživala dobrota i nesebičnost nekolicine dobrih prijatelja, s kojima je Schubert stalno drugovao. Bilo je među njima književnika, slikara i muzičara (spominjemo samo slikara M. v. Schwinda, Mayrhofera, pjevača Vogla, kompozitora Lachnera). Svi su oni razumjeli da je Schubertu, s obzirom na njegovu narav, na rastresenost i nespretnost, što su se javljale kao posljedice stalne okupljenosti njegova duha kompozicijskim problemima, potrebna puna sloboda i nevezanost uz bilo kakvo stalno zanimanje. Imućni Franz v. Schober, jedan od drugova, pomagao je Schuberta godinama, shvaćajući ga potpuno i kao čovjeka i kao umjetnika.

Kako je Schubert provodio vrijeme pošto bi završio svakodnevni rad oko komponiranja, doznajemo djelomično iz slika što su ih ostavili njegovi prijatelji i znanci. Na tim su slikama prikazani ugodni i veseli sastanci Schuberta i njegovih prijatelja (Schubertiaden), koji su često poprimali oblik šetnje kroz bečku okolicu, razgovora u gostionici ili prijatne večeri u domu kojega od imućnijih; tu se raspravljalo o najrazličitijim pitanjima s područja književnosti i umjetnosti, a pratio se i politički život, pri čemu je Schubert odavao napredne poglede, oštro osuđujući omraženi Metternichov režim.

Schubert je gotovo sav život proveo u Beču. Nekoliko je puta napuštao rodni kraj da obiđe druga, manja austrijska mjesta, a dva puta je otišao u Mađarsku,

[101] Jednom je Schubert u to doba pokušao naći namještenje koje bi mu bolje odgovaralo. God. 1816. natjecao se za mjesto nastavnika muzike na njemačkoj školi u Ljubljani, ali je bio odbijen.

u Zelesz, na imanje grofa Esterházyja (1818. i 1824), gdje je podučavao grofove kćerke u klaviru.

U posljednjem razdoblju Schubertova života, i pored povremenih uspjeha u javnosti i kod izdavača (koji su ga za njegov rad redovito veoma loše honorirali), u njegovu se dušu sve češće uvlače tmurna, pesimistička raspoloženja. Doživljuje razočaranja, koja ga se teško doimlju. Veliki Goethe, koga je Schubert upravo obožavao, nije pokazao razumijevanje za njegovu umjetnost. Na pošiljke s pjesmama koje je komponirao na Goetheove stihove nije Schubert dobio odgovora ni 1816. ni 1825.

Osim toga, počelo mu je i zdravlje zadavati brige. Nesređen, neuredan, ponekad i razuzdan život nije ostao bez posljedica, i Schubert je često pobolijevao, što je također u njemu izazivalo sjetna raspoloženja, koja nije skrivao ni u razgovoru, ni u pismima. Njegova mirna, spokojna narav postaje živčano osjetljiva, i on se tuži da ga ljudi dovoljno ne razumiju. Sve manje otporan, njegov se organizam nije mogao oduprijeti napadaju trbušnog tifusa, koji je, mnogo prije vremena, dokrajčio Schubertu život. Umro je u Beču, u stanu svog brata, 1828, baš onda kad je bio odlučio da još jednom prouči kontrapunkt s glasovitim pedagogom teoretičarom Simonom Sechterom. Stvaralac, na čijim su djelima izdavači stekli imetke, nije ostavio ništa do odjeće i hrpe ispisanog notnog papira i muzikalija...

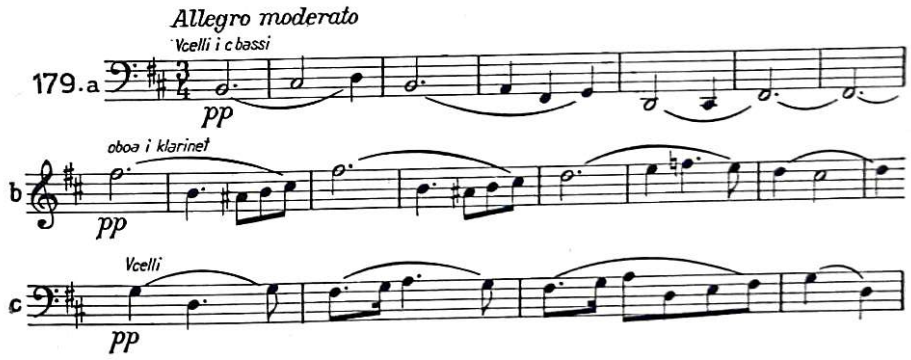
Schubertova djela pripadaju gotovo svim muzičkim područjima. Ostavio je simfonije, uvertire, komorne radove, dvoručne i četveroručne kompozicije za klavir, opere, igrokaze, zborove, crkvena djela i golem broj popjevaka. Schubert je solo-pjesmu podigao do njenih najviših vrhunaca, bez izravnih prethodnika, jedino snagom osjećaja i idealnim suživljavanjem s pjesnikovom riječju. Ali je i u orkestralnu i komornu muziku unio svjež duh muzičkog romantizma, bogatstvo harmonije i kolorita. Upravo u vezi s tim treba osuditi i suzbiti pojavu jednostranog prosuđivanja Schubertova rada, koje se često može primijetiti kod većine prosječnih ljubitelja muzike, pa čak i u priručnicima muzičke historije. Istina je da je Schubert gotovo nedostižan na polju popijevke. Ali je nesumnjiva istina i to da je velik i u instrumentalnoj muzici. Ako se s njime na području solo-pjesme nitko ne može mjeriti, on se kao instrumentalni kompozitor može mjeriti s mnogima među najvećima. Stoga je potpuno nepravilno uznositi Schuberta jedino kao vokalnog majstora, na štetu njegovih instrumentalnih kompozicija.

Na području instrumentalne muzike prvo mjesto pripada njegovim simfonijama, od kojih neke predstavljaju najznačajnije radove nastale u neposrednoj blizini Beethovenovih. Schubert je napisao devet simfonija. U prvih šest (1813—1818) zamjetljivi su tragovi Haydnovih, Mozartovih kao i Beethovenovih utjecaja. Ali i među tim djelima, napisanim za razmjerno manji orkestralni sastav, ističu se četvrta, tzv. *tragička* simfonija u c-molu (1816) i peta u B-duru (1816), u kojoj se pomalja vedra strana Schubertove naravi, njegova ljubav prema životu i prirodi. Nakon stanke od nekoliko godina, ispunjenih intenzivnim stvaranjem na drugim područjima, daje Schubert 1822: svoje simfonijsko remek-djelo: *Nedovršenu simfoniju* u h-molu. Schubert je nije nikada čuo. On ju je 1823. poklonio Društvu prijatelja muzike u Grazu kao uzvrat za počasnu diplomu koju mu je to društvo predalo za njegove zasluge na polju muzičkog stvaralaštva. Međutim, u Grazu se simfonija u h-molu nije izvela; njezina je partitura dospjela u ruke Schubertova prijatelja A. Hüttenbrennera, koji ju je ljubomorno čuvao sve dok je nije 1865. bečki dirigent Herbeck otkrio i iste godine izveo.[102]

[102] Kronološki red nastajanja posljednjih Schubertovih simfonija nije u skladu s uobičajenom njihovom numeracijom, pod kojom se već odavna izvode: simfonija u h-molu je osma po redu; prije nje komponirao je Schubert 1821. sedmu simfoniju u E-duru, koju nije instrumentirao, a nakon simfonije u h-molu napisao je devetu, veliku, u C-duru. Gotovo je sigurno da je to tzv. Gasteinska simfonija, koju su dugo smatrali izgubljenom. Međutim, prema današnjoj numeraciji deveta simfonija postala je sedmom, vjerojatno stoga što je pronađena prije nego simfonija u h-molu.

Tom veoma značajnom djelu, u kojem se romantički svijet već otkriva u osebujnosti i proturječnostima svog životnog i umjetničkog naziranja, pripada izniman položaj ne samo među Schubertovim djelima nego i u čitavoj dotadašnoj simfonijskoj literaturi: simfonija u h-molu naziva se naime *Nedovršenom* jer ima samo dva stavka; od trećeg našlo se tek nekoliko taktova. Davno se već postavilo pitanje koliko je taj naziv ispravan. Treba li simfoniju u h-molu smatrati dovršenim ili nedovršenim djelom? Oni koji je smatraju nedovršenom služe se samo jednim argumentom: neskladom koji — zbog navodnog nedostajanja ostalih stavaka — postoji između formalne strane simfonije u h-molu i ostalih simfoničkih djela klasičnog razdoblja. Danas je, međutim, gotovo jasno da je to Schubertovo djelo dovršeno i da ga je autor svjesno ograničio na samo dva stavka. U prilog tome mišljenju govori najprije činjenica što ga je u tom, dvostavačnom obliku poslao Društvu prijatelja muzike u Graz. Svoju zahvalnost on zacijelo ne bi bio izrazio nedovršenim djelom, torzom, pred kojim bismo osjećali nedostatak okončanosti. Nadalje, uspoređujući sadržajnost obaju stavaka (Allegro moderato — Andante con moto) lako je ustanoviti da je to u stvari uravnoteženi simfonijski diptihon, u kojemu oba dijela oštro među sobom kontrastiraju, ali se i dopunjuju, ostvarajući odmjenjivanje goleme arze i teze, napetosti i popuštanja, pri čemu dolazi do izražaja romantički dualizam bolne, dramatske napregnutosti, prožete razočaranjem i očajem, te smirenosti i svijetle nade, koja se iživljuje i u mističkim zanosima.[103]

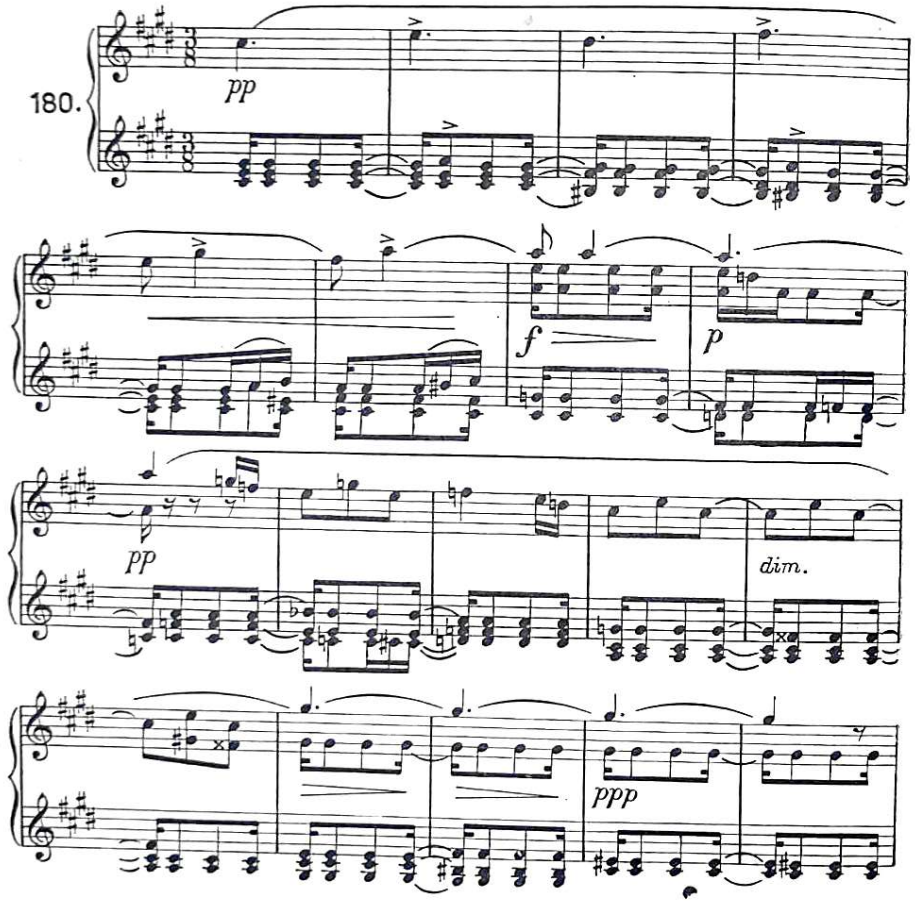
Po svom muzičkom sadržaju simfonija u h-molu duboko je izvorna kompozicija. Melodička invencija umjetnikova, romantički kolorit instrumentacije, bogatstvo harmonije, sve je na visini prave, iskrene umjetnosti. Jedinstvo tematike, uza svu raznolikost u fizionomiji glavnih tema, ostvareno je u prvom stavku karakterističnom primjenom intervala kvinte ili kvarte:



[103] Istraživanja njemačkog muzikologa A. Scheringa (*Franz Schuberts Symphonie in h-moll — »Unvollendete« — und ihr Geheimnis*. Würzburg, 1939) pribavila su još jedan, veoma zanimljiv prilog u korist teze o dovršenosti ovog djela. Po Scheringovu mišljenju, simfonija u h-molu nije drugo već tonski uobličen Schubertov kratki sastavak u prozi što ga je 1822. napisao pod naslovom *Moj san*. Taj sastavak, u kojemu se autobiografske crte isprepleću s izmišljenima, dijeli se u dva dijela, od kojih, po sadržaju, prvi odgovara prvom, a drugi drugom stavku simfonije. Zbog ograničenosti prostora ne možemo iznijeti detaljniju analizu Schubertova sastavka, a ni Scheringovu argumentaciju, za koju moramo istaknuti da je u svojoj mnogostranosti temeljita i uvjerljiva. Što se tiče započetog i nedovršenog trećeg stavka, i on svjedoči o Schubertovoj namjeri da ne nastavlja djelo koje daje potpun dojam cjeline, čak i kad ga ne bismo doveli u vezu sa sastavkom *Moj san*.

Čitav je prvi stavak, unatoč prolaznom razvedrivanju što ga donosi dražesna druga tema (primjer br. 179c), obojen melankolijom, tmurnošću i utučenošću, koja ponekad prelazi u dramatsku napetost, u bolnu napregnutost uzaludna iščekivanja.

Drugi stavak — naglašena oprečnost prvome — ispunjen je neizrecivom blagošću, umilnošću, svijetlim lirskim čuvstvima, kojima intenzitet tek ponegdje poraste, kao u idućem odlomku, veoma karakterističnom za ilustraciju bogate Schubertove harmonije, koja ukusno i nenametljivo napušta tonalitet cis-mola i vraća se k njemu pošto je dotakla niz drugih, udaljenih tonaliteta:



God. 1825. (ne 1828. kako se obično navodi) napisao je Schubert svoje posljednje simfonijsko djelo, veliku simfoniju u C-duru. Poput simfonije u h-molu, iako za kraće vrijeme, i ova je ostala javnosti nepoznata. Tek kad ju je Schumann otkrio kod Schubertova brata Ferdinanda i predao Mendelssohnu, ovaj ju je 1839. izveo na jednom koncertu u leipziškom Gewandhausu. Bogatstvo Schubertova čuvstvovanja, bujnost njegove neiscrpljive mašte, neprekidno naviranje zamisli, u suštini narodnog prizvuka, širili su u toku rada dimenzije ovog krupnog djela, u kojemu se još jednom očituje romantička

osnova u stavu Schuberta simfoničara: on je na tom području manje dramatičar nego Beethoven; svoje provedbe ne izgrađuje prvenstveno na tematskom razrađivanju, ne zida simfonijsko tkivo iz nekoliko motiva. On ipak misli više rapsodično te je u prvom redu lirik širokoga melodičkog daha, što ga je nužno i odvelo popijevci kao vrhovnom izrazu njegove umjetničke ličnosti.

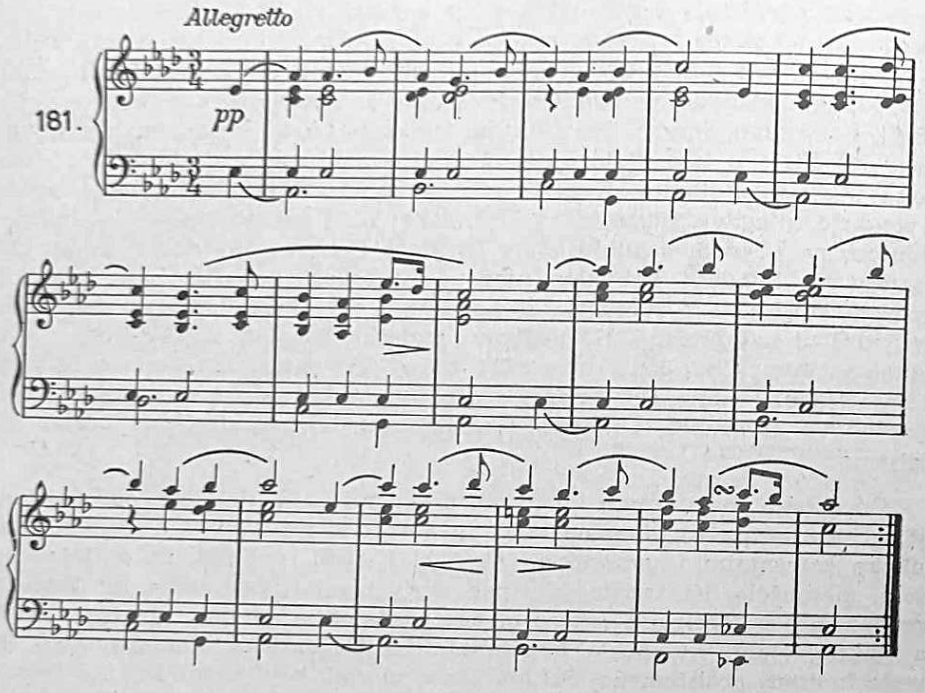
Na polju komorne muzike njegov je doprinos također znatan. Napisao je 15 gudačkih kvarteta (1812—1826), ali je i u tom središnjem komornom obliku tek postepeno stizao k zrelom majstorstvu. Ono je očito u kvartetu u a-molu, op. 29 (1824), napisanom u Zeleszu, s mnogo romantičke poezije. Vrhunac izražajne snage postigao je Schubert svakako u gudačkom kvartetu u d-molu (1826), nazvanom *Smrt i djevojka,* po istoimenoj solo-pjesmi koju je komponirao još 1817. U tom djelu jedan je njezin motiv upotrijebio za temu varijacija u drugom stavku. Kvartet u d-molu odraz je nespokojstva umjetnikove duše, njegova romantičkog razmišljanja o ljepoti života i neumitnosti sudbine; no u svom »sudbinskom« kvartetu Schubert ne dopire poput Beethovena do konačne pobjede; njegova borbenost popušta pred besciljnim otporom što ga — u romantičkoj koncepciji — čovjek pruža svemoći udesa. Posljednji i najopsežniji Schubertov gudački kvartet, u G-duru, op. 161, nastao za deset lipanjskih dana 1826, bogat je i značajan rad; tmurno raspoloženje i sjeta ispunjaju i poneke njegove strane, ali u njemu igra mašte nadvladava stvarnost, i umjetnik nalazi smirenje u idiličkim, pastoralnim vizijama.

Od ostalih majstorovih komornih djela treba osobito istaći gudački kvintet u C-duru, op. 163 (dovršen 1828, ali pronađen tek 1850), s divnim adagiom, duboko osjećajnim i sanjarskim, oktet u F-duru, op. 166, za dvije violine, violu, violončelo, kontrabas, klarinet, rog i fagot (1824), zatim niz komornih kompozicija s klavirom: peterostavačni kvintet u A-duru, op. 114, iz 1819, za violinu, violu, violončelo, kontrabas i klavir, nazvan *Forellenquintett* (*Pastrvin kvintet*) po istomenoj Schubertovoj pjesmi, koja poput *Smrti i djevojke* i ovdje služi kao tema za varijacije, te dva klavirska trija (op. 99 u B-duru iz 1826. i op. 100 u Es-duru iz 1827), od kojih je poznatiji prvi.

I sam dobar pijanist, Schubert je klaviru posvetio velik broj radova različita karaktera; sonate, impromptus, moments musicaux, mnogobrojne plesove (valcere, Ländlere, écossaises, galope, menuete). Njega je privlačila i četveroručna svirka, u XIX st. neobično proširena u građanskim krugovima; Schubertove četveroručne kompozicije — među njima izvorne koračnice, poznati *Divertissement à la Hongroise,* op. 54, veoma vrijedna fantazija u f-molu, op. 103 iz 1828. — idu, svakako, u red najistaknutijih djela srodnog područja.

Promatrane s gledišta klavirske tehnike, Schubertove kompozicije za klavir ne stoje na visini Beethovenovih, Chopinovih ili Schumannovih. Po fakturi one su jednostavnije, ali otkrivaju u najljepšem svjetlu Schubertovu umjetničku narav, njegov improvizatorski talent, njegovu spontanost, neposrednost i iskrenost. Schubert je prvi majstor klavirske minijature, koja se u romantizmu rodila i razvila kao forma koja je umjetniku romantike savršeno odgovarala, jer je u potpunosti mogla iscrpsti časovitost i nestalnost njegovih dojmova i emocija. Bezbrojni plesovi, impromptus, moments musicaux, više intimni nego dekorativni, više upućeni domaćem muziciranju nego koncertnoj dvorani, sadrže često biserje Schubertove klavirske umjetnosti. To

su uzori onog beskrajnog niza klavirskih minijatura, koje će preko stvaralaštva Chopinova, Mendelssohnova, Schumannova, a kasnije i Griegova, kao i tolikih drugih umjetnika svih narodnosti, ispuniti čitavo XIX st. i zaći duboko u XX. Koliko je Schubert umio uliti iskrenosti, jednostavnosti, gracije i svježe ljepote u svoje klavirske minijature, odaje možda najbolje poznati impromptu op. 142 br. 2:

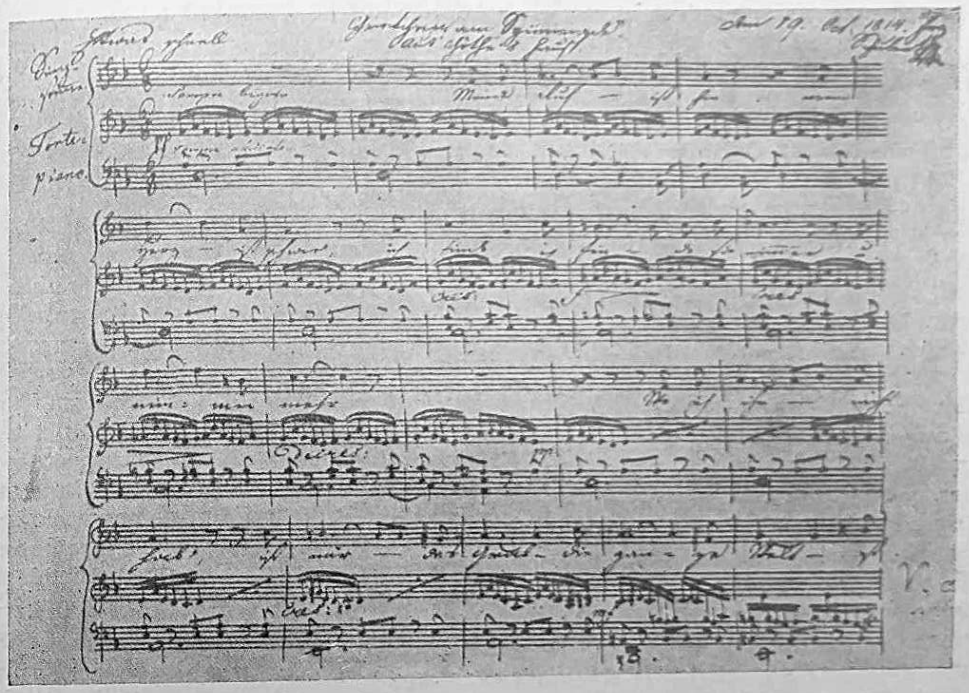


Među Schubertovim klavirskim djelima posebno mjesto zauzimaju njegove sonate. Od 1815. do 1828. napisao je 21 sonatu, među njima nekoliko nedovršenih. To su prva djela te vrste s izrazito romantičkim crtama, ali je i u njima zamjetljiva evolucija koja je Schuberta odvela od skromnih pokušaja epigonskog karaktera do samostalnih radova, novih u razvoju klavirske muzike. Na čas jače čas slabije naglašenoj pozadini austrijske narodne muzike Schubert je u svoje najuspjelije klavirske sonate (među njima su svakako obje sonate u a-molu, op. 143 i op. 164, i psoljednje tri sonate iz 1828: u c-molu, A-duru i B-duru) unio nov romantički kolorit, bogatstvo harmonije, dovršenost i širinu popijevke, koja oštro kontrastira sa sažetošću klasične sonatne tematike.

Treba istaknuti i veliku *Wanderer-fantaziju*, op. 15 (1822), jedno od najznačajnijih klavirskih djela Schubertovih, kojemu je za osnovu poslužila umjetnikova pjesma *Der Wanderer* (*Putnik*), čiji se temeljni ritmički motiv (jedna četvrtina i dvije osminke) provlači kroz čitavo djelo, znatno pridonoseći njegovu jedinstvu. Ova, tehnički najnaprednija Schubertova klavirska kompozicija, iako obilježena kao fantazija, sastoji se od nekoliko međusobno spojenih dijelova, u kojima nije teško nazreti obrise sonatne cikličnosti, ali

i elemente varijacije pa i koncertantnog stila. Ovo djelo, veoma živopisno i bogato ugođajima, preudesio je F. Liszt za klavir i orkestar.

Najmanje uspjeha očitovao je Schubert u svojim scenskim djelima. Njegovih dvadesetak opera i igrokaza (među njima su *Die Zauberharfe, Alfonso und Estrella, Rosamunde, Die Verschworenen* i dr.) odaje da im muziku nije pisao umjetnik koji umije prosuditi kazališno djelo na temelju specifičnih



Rukopis F. Schuberta

uvjeta u kojima se ono iživljuje. Kao muzičar, Schubert je u svojim kazališnim radovima ostavio mnogo svježe i izvorne muzike, ali kao dramatičar nije znao uočiti nedostatke svojih, redovito loših libreta. Kako ispravno napominje H. Abert, Schubertu, rođenom liriku, nedostajala je odlika dramatičara: zaboravljanje samoga sebe. Od svih Schubertovih scenskih djela danas živi jedino nekoliko orkestralnih odlomaka, koji se često izvode na simfonijskim koncertima (predigra, baletna muzika i intermezzo iz *Rosamunde*).

Svoja najviša umjetnička ostvarenja postigao je Schubert na području pjesme za glas i klavir.

Iako se njemačka popijevka počela razvijati još prije Schuberta, svoj prvi cvat doživjela je tek u romantizmu. I to uglavnom iz dva razloga. Po-najprije — kao i u klaviskoj minijaturi — u solo-pjesmi je kompozitor ro-mantik mogao u punoj mjeri oblikovati onakvo umjetničko djelo kakvo je odgovaralo idealu romantičke muzičke estetike: kratko, sažeto, neposredno, podobno da u sebi utjelovi časovitost stvaraočevih emocija, da postane odrazom one tipično romantičke »eksplozije duha« o kojoj je govorio Schlegel.

Nadalje, pjesma je u romantizmu bila ona umjetnička vrsta koja se uzdizala usporedo s uzdizanjem građanskog staleža i propadanjem feudalizma. U danima snage i moći feudalaca popijevci je nedostajala podesna sredina. Solo-pjesma je dijete građanstva, sastanaka po građanskim domovima, intimnih ugođaja, dojmova iz prirode, sa sela i svakodnevnog zbivanja u životu građanina.

Schuberta je njegova umjetnička narav upućivala k solo-pjesmi. Svestran u razumijevanju i osjećanju životnih manifestacija, osjetljiv na pobude iz spoljašnjeg svijeta, koje su njegovu stvaralačku snagu brzo i lako pokretale, sposoban da se dokraja uživi u pjesnikovu riječ i tonovima precizira i pojača njezin domet, a uz to i izrazit melodičar, raskošan u svom bogatstvu — Schubert je počeo stvarati pjesme imajući u velikoj mjeri sve nužne preduvjete.

On je rano, već 1810, počeo komponirati solo-pjesme, ali je i rano stigao do savršenstva, mnogo prije nego na ostalim područjima. God. 1814. sedamnaestogodišnji Schubert stvara popijevku *Gretchen za vretenom* (*Gretchen am Spinnrade*), jedno od svojih remek-djela. Ta izvanredno uspjela pjesma ne odražava samo Schubertovu melodičku invenciju i zamjernu sposobnost u oblikovanju potrebnog ugođaja, već jasno odaje razliku koja u postupanju s pjesničkim tekstom postoji između njega i njegovih prethodnika na području solo-pjesme. *Gretchen za vretenom* je strofna popijevka, dakle tip pjesme koju su njemački predstavnici solo-pjesme u XVIII st. pretežno gajili. Ali Schubert se ne zadovoljava uobičajenim postupkom, prema kojemu se svaka kitica pjeva na potpuno istu melodiju. On će se i tim načinom služiti (npr. u popularnoj *Heidenröslein*). Međutim, u pjesmi *Gretchen za vretenom* Schubert zadržava samo opću osnovu strofne popijevke. Duboko poniruć u Goetheov tekst, on svojom muzikom odražava duševno stanje nesretne djevojke koju muči bolna ljubav; sve kitice počinju jednakim melodijskim pokretom (i u tekstu su prvi stihovi svake kitice jednaki), ali svaka se od njih muzički samostalno dalje razvija, ističući postepeno djevojčino uzbuđenje i njegov vrhunac, na pozadini jednoličnog okretanja vretena, koje dočarava jednostavna, valovita linija klavirske dionice.

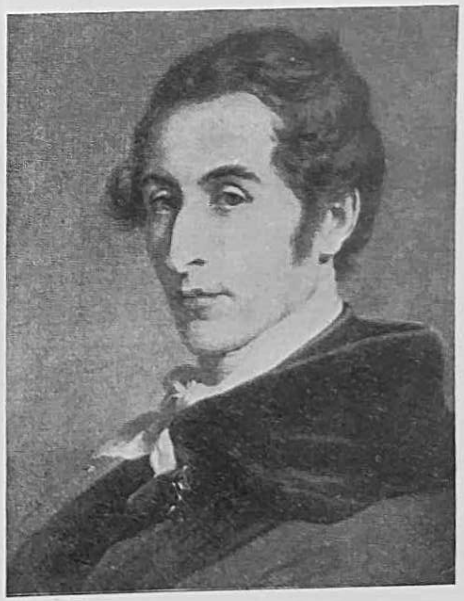
Godinu dana kasnije nastaje novo Schubertovo remek-djelo, čuvena balada *Erlkönig* (*Vilinski kralj*), na Goetheove stihove. U njoj je mladi kompozitor na nov način posvjedočio svoju iznimnu moć uživljavanja u pjesnikov tekst. Dok je u pjesmi *Gretchen za vretenom* samo jedan protagonist, u baladi *Erlkönig* su trojica: otac, sin i fantastički lik vilinskog kralja, koji dječaka mami k sebi i konačno ga ubija. Schubert je osjetio da u toj kratkoj ali potresnoj dramskoj radnji mora, makar i u kratkom vremenskom razmaku, ocrtati tri različita karaktera, tri nosioca radnje, tri duševna stanja. Ali je osjetio i to da mora sačuvati jedinstvo cjeline kroz sve epizode kroz koje prolazi dijalogiziranje između oca i sina, odnosno sina i vilinskog kralja, koji je ocu nevidljiv. Izvanrednom istančanošću zapažanja ostvario je Schubert to jedinstvo, povezujući sve dijelove balade uz pomoć karakteristične klavirske pratnje, u kojoj se triole u desnoj ruci neprekidno ponavljaju (v. prim. br. 182).

Iste god., 1815, piše Schubert još jedno djelo na Goetheove stihove, poznatu pjesmu *Heidenröslein* (*Divlja ružica*). Služeći se tradicionalnim oblikom strofne popijevke s kratkim pripjevom, dao je on u toj nevelikoj, jedno-

Wolfgang Amadeus Mozart

Ludwig van Beethoven

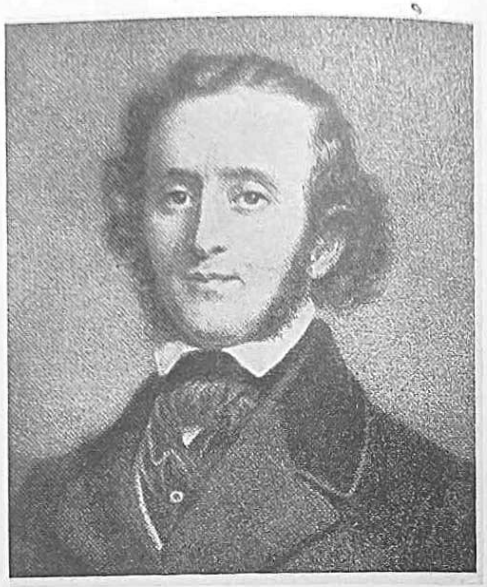
Franz Schubert



Carl Maria v. Weber

TABLA 16

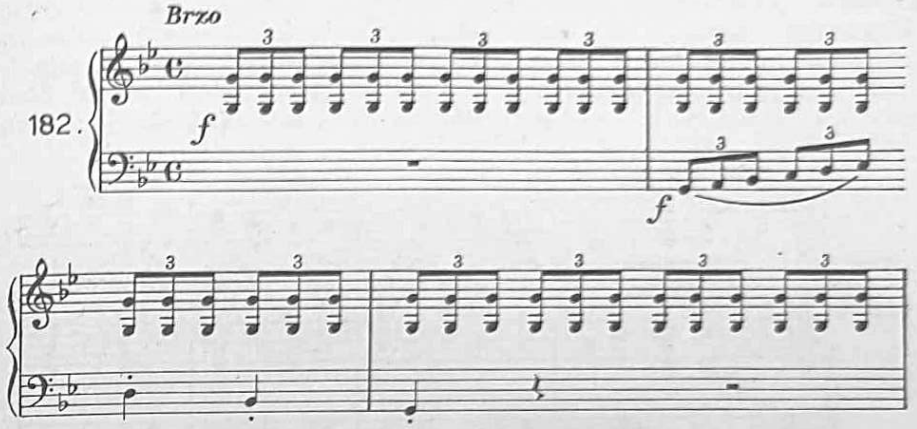
Robert Schumann



Felix Mendelssohn

E. T. A. Hoffmann

Louis Spohr



stavnoj kompoziciji izvanredno svjež ugođaj, s melodijom narodnog prizvuka, u kojoj se zrcali čar mladosti i čežnja. Tu popijevku, čiju je neizrecivu ljupkost teško riječima predočiti donosimo u primjeru br. 183.

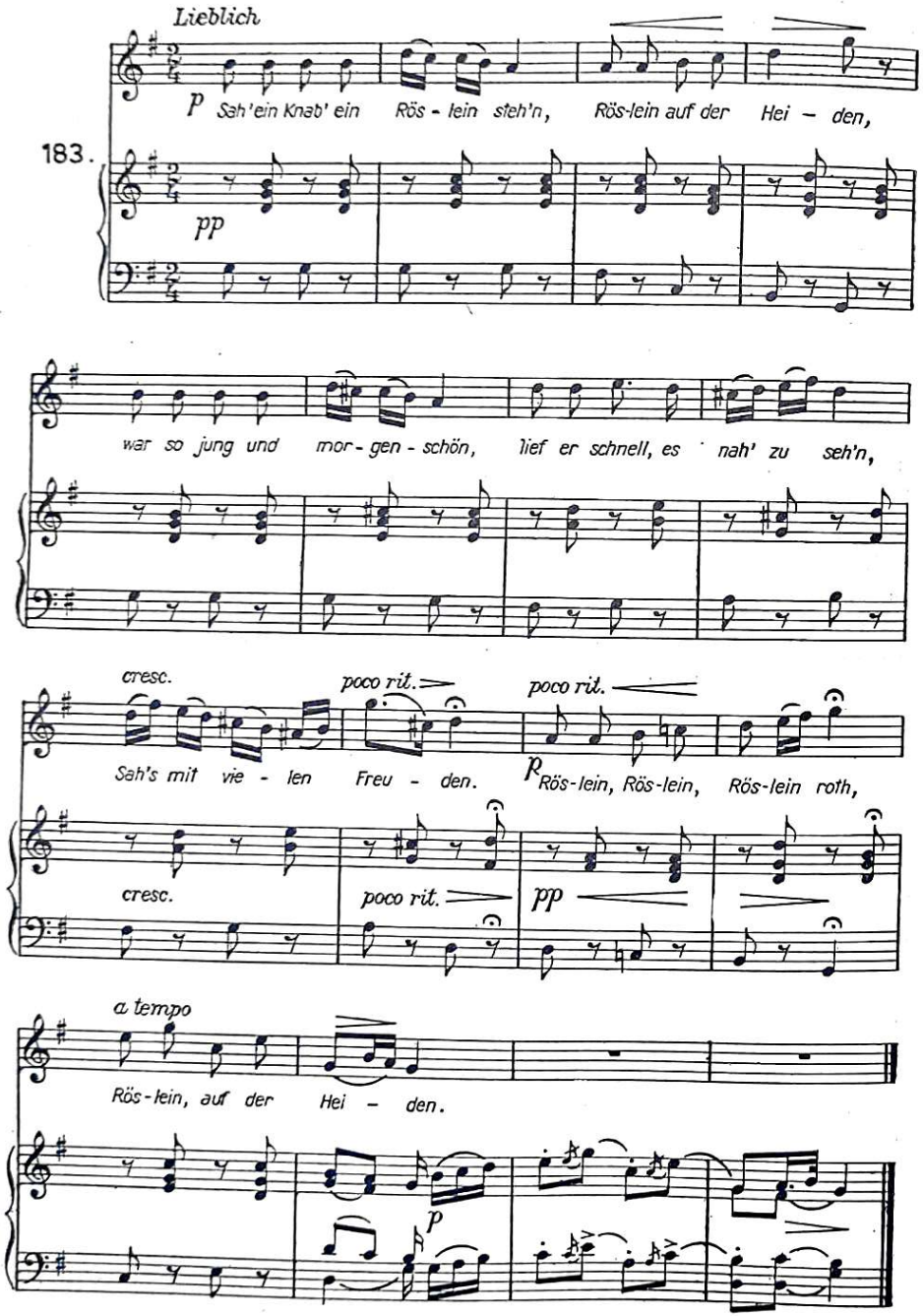
Uz ova tri remek-djela iz prvog razdoblja umjetnikova stvaranja navest ćemo i jedno iz posljednje godine njegova života, jer ćemo time osvijetliti još jednu stranu Schubertove djelatnosti na polju popijevke. Riječ je o Heineovoj pjesmi *Der Doppelgänger* (Dvojnik). Unoseći u liriku snažne elemente dramatičnosti, Schubert u toj popijevci uzima kao glavno sredstvo izraza recitativ, deklamaciju, koja postepeno postaje odrazom sve težeg uzbuđenja, očaja i straha, da se zatim, nakon krika u kojemu oživljuje kruta bol uspomene na proživljene teškoće nesretne ljubavi, stiša u šaptu duboke tuge. Klavirska je pratnja u *Dvojniku* veoma karakteristična. Ona se svodi na nizanje akorda, pretežno u dubokom registru instrumenta. Ali izvorna Schubertova harmonijska invencija pravi od suzvuka moćno sredstvo pa pojačavanje dramatike, za oštrije profiliranje značenja riječi i rečenice (v. primjer br. 184). Mnoge svoje popijevke napisao je Schubert i u obliku trodijelne pjesme.

Izdvajajući popijevke *Gretchen za vretenom, Vilinski kralj, Divlja ružica* i *Dvojnik,* nismo htjeli ukazati samo na Schubertovu svestranost, koja se tako snažno ispoljuje u bogatoj raznovrsnosti uglazbljenih tekstova i u mogućnosti da svakome od njih na jedinstven, neponovljiv način poda tonsku dopunu; željeli smo upozoriti i na Schubertovu misiju s obzirom na dalji razvoj solo-pjesme u XIX st. Strofna popijevka, bilo u svom jednostavnom obliku (*Divlja ružica*) ili s produbljenim odnosom prema tekstu (*Gretchen za vretenom*), privlačit će i nadalje kompozitore solo-pjesama (npr. Brahmsa). Ali posebno će značenje pripasti onom tipu popijevke koji nije građen na strofnoj strukturi, odnosno, ukoliko se tekst i sastoji od nekoliko kitica, ne postavlja nad svaku kiticu jednaku melodiju. Kompozitor tu strogo slijedi sadržaj teksta koji diktira formu, pa na taj način nastaje tzv. prokomponirana (skroz komponirana) pjesma (durchkomponiertes Lied). Za takav tip popijevke primjer je *Vilinski kralj*. Nakon Schuberta osobito će Schumann uspješno njegovati skroz komponiranu pjesmu. Najzad, recitativna deklamacija u *Dvojniku* bit će ishodište veoma značajne djelatnosti velikih umjetnika, kakvi su

Hugo Wolf i poneki među slavenskim majstorima (Dargomižski, Musorgski, Janáček). Tako Schubertova umjetnost na području solo-pjesme obasjava čitavo stoljeće, određujući u mnogo čemu već unaprijed tok njena razvoja.

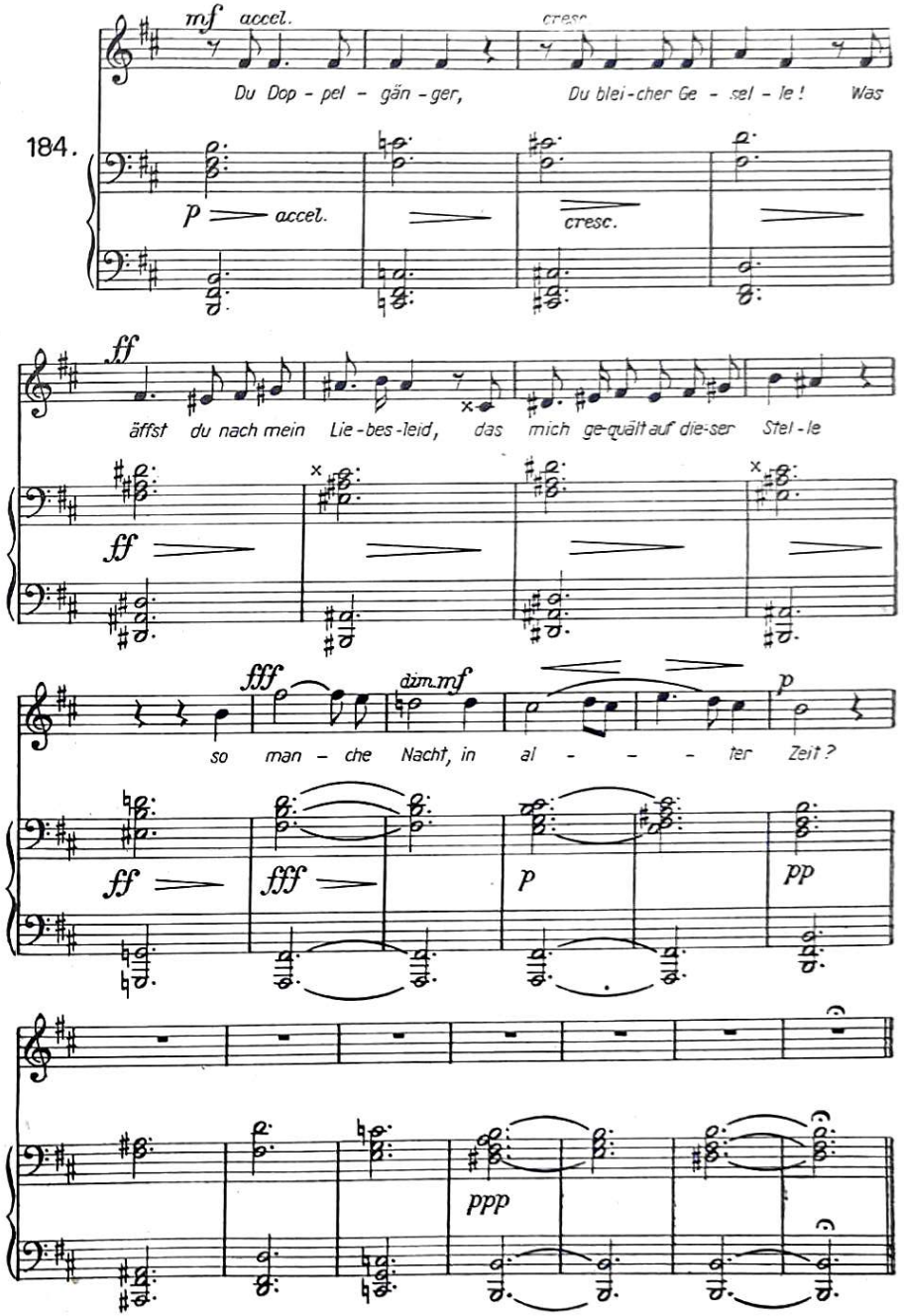
Schubert je napisao golem broj popjevaka. Više od šest stotina! Među njima su tri ciklusa: *Lijepa mlinarica*, *Zimsko putovanje* i *Labuđi pjev*. Ciklus

183.



Lijepa mlinarica (Die schöne Müllerin, 1823) nastao je na stihove romantičkog pjesnika Wilhelma Müllera; oni su Schuberta privukli svojom jednostavnošću i neposrednošću, prizvukom romantičarske sentimentalnosti i blizinom pri-

184.



rode (u tom ciklusu potok je gotovo jedan od protagonista). Od 20 pjesama koje sačinjavaju taj ciklus ističemo kao možda najljepše: *Wohin?*, *Der Neugierige*, *Ungeduld*, *Morgengruss*, *Die böse Farbe*, *Trockne Blumen*.

God. 1827. komponira Schubert svoj drugi i posljednji ciklus, *Zimsko putovanje (Winterreise)*, također na tekstove W. Müllera. Razlika između oba ciklusa očita je već u naslovu. Umjesto proljetne vedrine, u kojoj mladi mlinar doživljuje svoju ljubav i razočaranje, *Zimsko putovanje* vodi nas kroz ledenu pustoš prirode; stabla su ogoljela, potok se zamrzao, a duša je prepuštena nespokojnom lutanju bez utjehe i nade. Tek ovdje-ondje uspomene donose prolazno smirenje i svjetlije boje. Koliko je Schubert (čije su se česte mračne misli i raspoloženje iz posljednjih godina života podudarale s mnogim stranicama Müllerova ciklusa) pronikao u sva obilježja teksta, koliko je produbio svoju izražajnu snagu, pokazuje činjenica da u cijelom ciklusu nema nijedne pjesme strofnog tipa; sve su skroz komponirane. Teško je dati prednost samo pojedinim popijevkama iz ovog ciklusa. One su sve gotovo podjednako vrijedne. Ipak moramo istaknuti prave bisere Schubertove umjetnosti, kakvi su: *Die Wetterfahne, Erstarrung, Der Lindenbaum, Auf dem Flusse, Irrlicht, Frühlingstraum, Die Post, Der greise Kopf, Die Krähe, Letzte Hoffnung, Der stürmische Morgen, Der Wegweiser, Muth, Der Leiermann.*

Treći ciklus *Labuđi pjev* (*Schwanengesang*), sadrži 14 posljednjih Schubertovih pjesama, komponiranih na tekstove Rellstaba, Heinea i Seidla. Sve su te pjesme nastale 1828, a objavljene su bile poslije umjetnikove smrti pod zajedničkim i simboličkim gornjim naslovom, koji ne potječe od Schuberta već vjerojatno od nakladnika. I tu susrećemo djela visoke vrijednosti, kao što su: *Liebesbotschaft, Ständchen, Aufenthalt, Der Atlas, Ihr Bild, Die Stadt, Am Meer, Der Doppelgänger.*

Od pojedinačno komponiranih pjesama, neokupljenih u cikluse, već smo spomenuli remek-djela *Gretchen za vretenom, Vilinski kralj* i *Divlja ružica.* Dodajmo ovima bar naslove još nekoliko popjevaka koje idu u red najboljeg što je Schubert na tom polju ostavio. To su, među ostalima: *Der Tod und das Mädchen, Die junge Nonne, Ave Maria, Du bist die Ruh, Lied der Mignon, Auf dem Wasser zu singen, Rastlose Liebe, Der Wanderer, An die Musik, Gruppe aus dem Tartarus, Sei mir gegrüsst.*

Velik majstor komorne, simfonijske i klavirske muzike, Schubert je nadasve nedostiživ reformator popijevke. Sva ta područja on je obogatio novim izražajnim sredstvima, otvarajući nove putove, očitujući poglede romantičkog svijeta, ostajući uvijek blizak narodu, u čijim je muzičkim tvorevinama nalazio ishodište svoga umjetničkog, izvanredno svježeg i izvornog jezika.

Carl Maria v. Weber. U Njemačkoj se, kako znamo opera razvijala već od prve polovine XVII st. Njezin je razvoj bio duge decenije znatno podvrgnut talijanskim utjecajima i pored pokušaja stvaranja nacionalne opere u Hamburgu i izvornih crta u Singspielu. Međutim, do kraja XVIII st. još se ne može govoriti o definitivnom stvaranju njemačke nacionalne opere. Veliki majstori toga stoljeća, Gluck i Mozart, nisu taj problem riješili; Gluck ga nije ni pokušao riješiti, a Mozart je to tek djelomično učinio u *Čarobnoj fruli.* Na tom je području tek romantizam napravio odlučan korak.

Desetljeća prije martovske revolucije 1848, ispunjena intenzivnim društveno-političkim životom, jačanjem buržoazije i kapitalizma, ali i radničke klase, te osnažena novim poletom rodoljublja i nacionalne svijesti (u čemu se ispoljilo reagiranje na Napoleonove vojne i osvajanja), uvjetovala su jačanje i obnavljanje umjetničkog života. To se posebno zamjećuje u razvoju njemačkog kazališta, što je i razumljivo, jer je pozornica oduvijek mjesto na kojemu se krupni društveni problemi postavljaju i obrađuju.

U okviru tadašnjeg kazališnog života u Njemačkoj definitivno se rješava pitanje njemačke nacionalne opere. Kako i odgovara općem nazoru i pogledima romantičarskog svijeta, nacionalna se opera gradi na području legende, fantastike, ali u dramskoj radnji sudjeluju realni ljudi, likovi iz naroda. Na vanjskim obrisima Singspiela muzičko scensko djelo ujedinjuje konačno elemente prostora i vremena.

Prvi veliki majstor njemačke nacionalne opere bio je Carl Maria von Weber.

Rodio se 1786. u gradiću Eutin (Oldenburg). Njegov otac (stric Mozartove žene Konstance), čovjek nemirna duha, nestalna zanimanja i boravišta, bio je u doba Weberova rođenja upravitelj i dirigent jedne glumačke družine. Muzička nadarenost njegova djeteta izbila je veoma rano, osobito u učenju klavira, instrumenta na kojemu je mladi Weber rano postao znatnim umjetnikom. Izvjesno vrijeme učio je teoriju s bratom Josepha Haydna, Michaelom. No kod njega se zamjećuje nestalnost u odabiranju zvanja: bavi se ozbiljno slikarstvom, a 1800. odlazi s ocem u Freiberg da bi se usavršio u litografiranju muzikalija. God. 1803. prelazi u Beč, gdje uči kompoziciju kod čuvenog orguljaša i kompozitora Georga Josepha Voglera, poznatog pod imenom Abbé Vogler (1749—1814). Voglerova preporuka pribavlja Weberu mjesto dirigenta opernog kazališta u Breslauu. Ali Weber se ni tu dugo ne zadržava. Živeći nemirnim životom, odlazi u Carlsruhe, pa u Stuttgart, Mannheim i Darmstadt.

Od 1813. do 1816. boravi u Pragu kao kazališni dirigent. Tu je razvio znatnu djelatnost: reorganizirao je prašku operu, izveo velik broj najpoznatijih opera onoga vremena (među ostalima i Beethovenova *Fidelija*) i često objavljivao u štampi zanimljive članke, koji su vršili i važnu odgojnu funkciju. Zbog preopterećenosti malo je komponirao, što ga je među ostalim i navelo da napusti češku prijestolnicu. Za boravka u Pragu nastalo je ipak nekoliko njegovih zbornih kompozicija patriotskog karaktera.

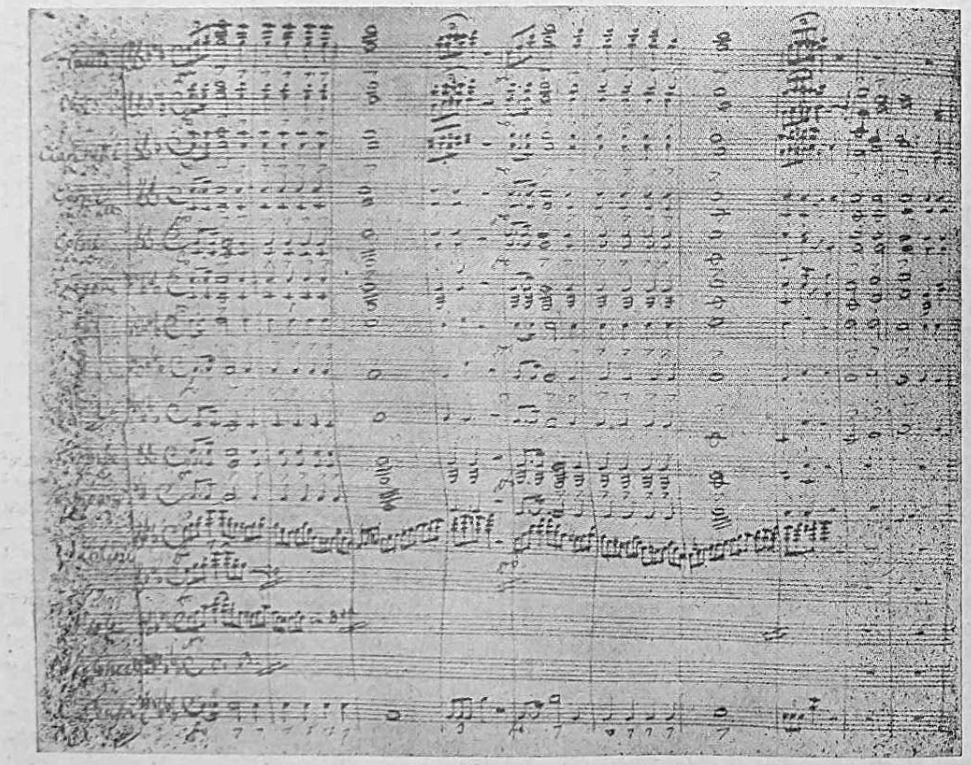
God. 1817. povjereno je Weberu vodstvo njemačke opere u Dresdenu, koja je u tom gradu djelovala posve nezavisno od talijanske. Ova je imala mnogo više pristaša i publike od njemačke opere, na njezinoj su strani bile simpatije dvora i plemstva. U takvim prilikama u Weberu se sve jače učvršćuje zamisao da je jedina obrana od prevlasti talijanske operne muzike oživotvorenje prave njemačke nacionalne opere. Već poznat kao operni kompozitor, Weber je tada napisao operu *Freischütz* (*Strijelac vilenjak*), prvu pravu njemačku nacionalnu operu, izvedenu 1821. u Berlinu s golemim uspjehom. *Freischütz* je uskoro počeo obilaziti njemačke pozornice i poprimati obilježja političke simbolike istaknutog društvenog događaja. Borbu protiv prevlasti talijanske opere nije, naime, vodio Weber sam. Trijumf njegova remek-djela privukao je široke građanske krugove, a osobito naprednu studentsku omladinu.

Nakon *Freischütza* nastavio je Weber svoju opernu djelatnost. God. 1823. izvodi se u Beču *Euryanthe*, ali joj se uspjeh ne može mjeriti s *Freischützovim*. Posljednju operu, *Oberon*, napisao je Weber za londonsko kazalište. Međutim, još prije nego je počeo raditi na svom posljednjem scenskom djelu, stao je pobolijevati. Postepeno mu se sve jače u grlu razvijala sušica, a prenaporan rad još je više ubrzavao podmuklo ubrzavanje bolesti. Vezan ugovorom, on je ipak otputovao u London i tamo utrošio posljednje snage u uvježbavanje *Oberona* i dirigiranje premijere i većeg broja repriza. Sasvim iscrpljen, Weber je u engleskoj prijestolnici i umro, 1826.

Weberova umjetnička djelatnost svakako je bogatija od Schubertove. Dok je Schubert u stvari samo kompozitor, Weber je i kompozitor i pijanist

i dirigent i muzički pisac. Njegovo plodno produktivno i reproduktivno stvaralaštvo dalo je gotovo na svakom području rezultate koji su u mnogo čemu imali epohalno značenje. Ne mislimo time samo na revolucionarni karakter *Freischütza*. U svojoj tipično romantičkoj mnogostranosti Weber je odigrao značajnu ulogu kao reproduktivni umjetnik, konkretno kao operni dirigent. On je prvi operni dirigent u modernom smislu riječi, utemeljitelj modernog sistema rada kod uvježbavanja operne predstave. Weber više ne dirigira sa čembala, nego slobodno, s pomoću štapića; muzičare u orkestru raspoređuje na zgodniji, praktičniji način; budno nadzire zbivanje na pozornici, uključujući čak i inscenaciju, te postaje značajnim pomagačem režisera; reformira klavirski izvadak, u kojemu se vjernije odražava partitura.

Weber je zanimljiv i kao muzički pisac i kritičar. Zastupa napredne ideje, zalaže se za stvaranje njemačke nacionalne muzike, žigoše nezdrave pojave u muzičkom životu i oduševljeno brani sve što je pozitivno. Ponekad se bavi i pjesničkim radom, a autor je i nedovršena romana *Život muzičara*, u kojemu, uz mnogo autobiografskog, ima sjajnih zapažanja i pobuda.



Rukopis C. M. v. Webera

Mnogostranost Weberova talenta očitovala se i na polju muzičkog stvaranja. Njegova veoma brojna djela pripadaju najrazličitijim područjima. Weber je pisao djela za klavir solo (dvoručno i četveroručno) i za klavir s orkestrom, zatim za različite duhačke instrumente (rog, klarinet, fagot), za

komorne sastave i za veliki orkestar. Na vokalnom polju ostavio je oveći broj popjevaka (ne samo na njemačke već i na talijanske tekstove), zborova, kantata i duhovnih kompozicija. U području kazališta napisao je scensku muziku za mnoga dramska djela i deset opera.

Weber je bio jedan od najistaknutijih pijanista svoga vremena, s izrazitim smislom za eleganciju, briljantnost i virtuozitet, pa je razumljivo što takve sklonosti susrećemo i u njegovim klavirskim kompozicijama, koje obuhvaćaju niz tema s varijacijama, četiri sonate, pune poetskih ugođaja, dva koncerta za klavir i orkestar, čuveni *Konzertstück* u f-molu, op. 79 (završen 1821), također za klavir i orkestar; oveći broj plesova i karakterističnih komada, među njima popularni *Poziv na ples* (*Aufforderung zum Tanz*, 1819), briljantnu kompoziciju u formi rondoa, u kojoj je, po riječima Weberova biografa E. Krolla, brzi valcer postao ishodištem čitave male plesne simfonije. U raskošnoj instrumentaciji Hectora Berlioza *Poziv na ples* često služi koreografskom oblikovanju.

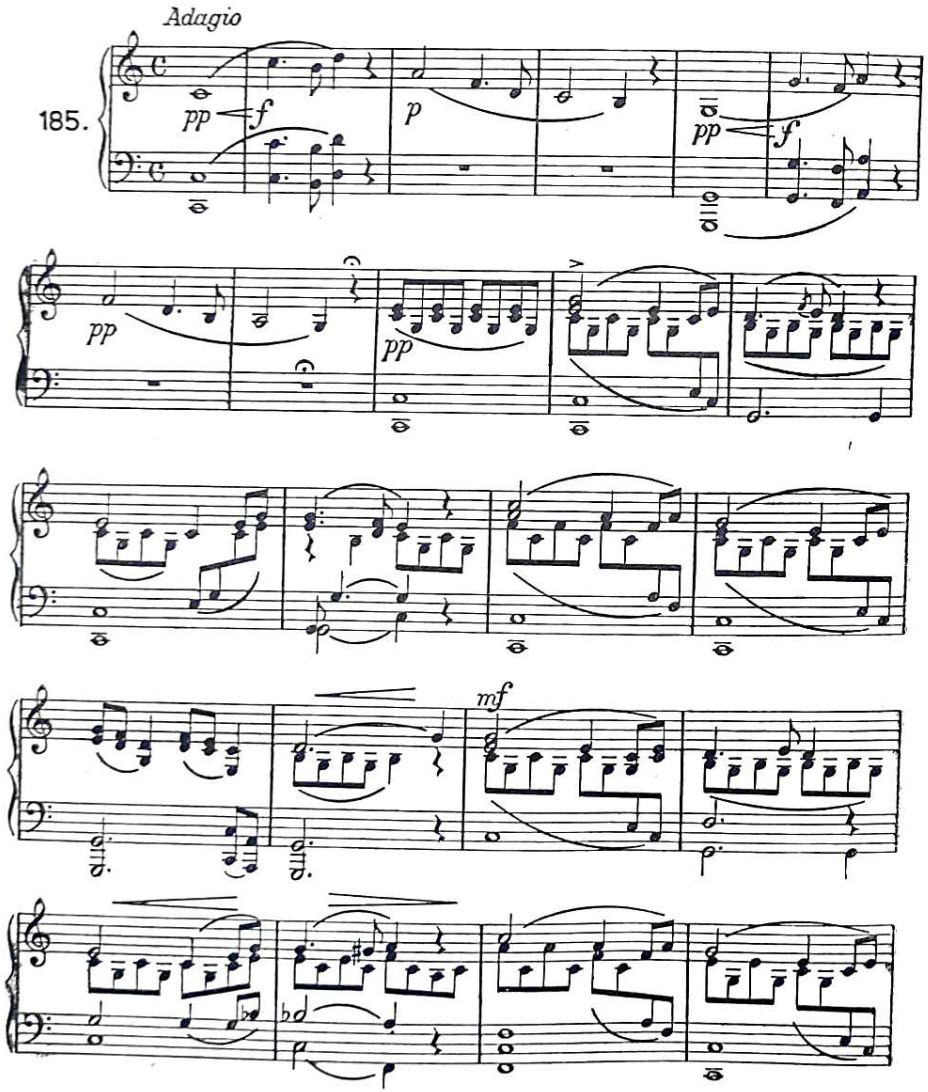
O ostalim Weberovim instrumentalnim djelima manje se može govoriti, jer po značenju uglavnom zaostaju za klavirskim kompozicijama. Svakako je vrijedna pažnje činjenica da je Weber znatno obogatio koncertantnu literaturu roga, fagota, flaute i osobito klarineta (dva koncerta za klarinet i orkestar). Među značajne Weberove orkestralne kompozicije treba uvrstiti neke od njegovih opernih predigra (uvertire *Freischütza* i *Oberona*), kao i *Jubel-uvertiru*. Ta djela očituju u punoj mjeri sjajnu Weberovu instrumentaciju, njegovo izvrsno poznavanje orkestralnih efekata i izraziti smisao za kolorit. U Njemačkoj je Weberov orkestar izravni preteča Wagnerova.

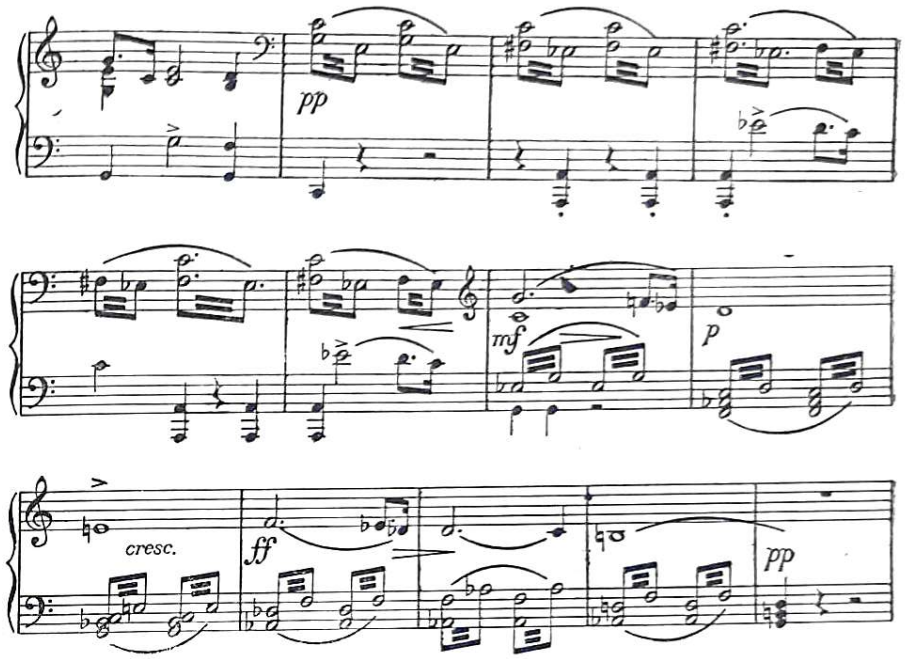
Središnje područje Weberova rada je operna muzika. Pisanju opera težio je gotovo čitav svoj život. Ali unatoč plodnoj djelatnosti u području opere, dug niz godina prolazi prije nego što mu uspijeva stići do vrhunca. *Moć ljubavi i vina* (1798), *Šumska djevojka* (1800), *Petar Schmoll i njegovi susjedi* (1803), *Rübezahl* (1804—1805), *Silvana* (1808—1810), *Abu Hasan* (1811), sve su to bila postepena osvajanja operne tehnike. Tek nekoliko godina kasnije, sasvim zreo i umjetnički i politički, svjestan zamašnosti svoga zadatka, stao je Weber, gradeći *Freischütza*, izgrađivati i njemačku nacionalnu operu.

Na osnovi narodne legendarne građe iznosi se u tom djelu povijest o lovcu Maksu, koji se dao nagovoriti da u zloduha zatraži začarane kugle, kojima će sigurno pogoditi cilj i na taj način steći ruku voljene djevojke. Završetak je legende tragičan: posljednja od sedam začaranih kugala pripada zloduhu, koji je može upraviti kamo hoće; ona dospijeva u grudi lovčeve zaručnice i ubija je. Weberov libretist F. Kind zamijenio je takav svršetak vedrijim, poučnim: umjesto nedužne djevojke stradava od kugle Gašpar, zloduhov sluga, koji je Maksa nagovorio da zatraži pomoć demonskih sila. Gašpar je i Maksov suparnik te se želi osvetiti njegovoj zaručnici Agati jer ga je odbila.

Po svojoj vanjskoj formi, *Freischütz* je u stvari Singspiel u kojemu se govorene tačke izmjenjuju s pjevanima (kasnije, iza Weberove smrti, govoreni su odlomci zamijenjeni recitativima). No to je Singspiel kojemu su uobičajene granice vrlo proširene. Weber je u njemu ispravno zapazio veoma podesnu građu za oblikovanje nacionalnog muzičko-scenskog djela, koliko u dekoru, sredini u kojoj se radnja odigrava, toliko i u junacima radnje i načinu njihova mišljenja i djelovanja. U doba kad je nacionalni osjećaj Njemaca, nakon završenih Napoleonovih ratova, doživljavao svoj preporod, kad

je Eichendorff, ponesen tim osjećajem, upravo bio opjevao romantički čar i ljepotu njemačke šume i prirode, Weber je u *Freischütztu* baš šumu učinio nijemim protagonistom. Šuma je simbol i dobra i zla: u šumi žive lovci, dobroćudni, neustrašivi ljudi, ali u njoj se kriju i demonske snage. Ona je, dakle, izvor i snažno naglašena fantastičnog elementa, koji — tako mio romantičarima — igra znatnu ulogu u mentalitetu jednostavnih ljudi, kakvi su nosioci radnje u *Freischütztu*. Taj dualizam šume — osebujna poezija njene čas pitome čas divlje ljepote i opasnost koja prijeti od nevidljivih moćnih zlih sila — postao je u *Freischütztu* odrazom borbe između svjetla i tame, u kojoj pobjeđuje dobrota i želja za vedrim, moralnim, nepomućenim životom. U uvodu predigre, sjajne orkestralne slike u kojoj oživljuje sva dinamika drame, Weber je muzički izrazio vrlo reljefno obje te strane šume: nakon mirne, duboko izvorne melodije povjerene rogovima, tipično lovačkim instrumentima, javlja se element nemira, nespokojstva, neizvjesnosti, zloslutnosti:





Rješavajući muzičke probleme partiture, Weber je našao pravi i sretni put: on se potpuno uživio u duh njemačke narodne pjesme, čiji je prizvuk zamjetljiv gotovo u svakoj muzičkoj tački. Njegovi junaci pjevaju i govore jezikom koji je njihov, kojim samo oni mogu govoriti: tu je muzika sretno ujedinila krajolik i osjećaje.

Snagu Weberove umjetničke mašte, njegovu moć u pripremanju gradacije, odaje najsmjeliji prizor opere, čuveno lijevanje kugala u Vučjem ždrijelu, zabitnom, divljem šumskom mjestu. Romantički smisao za fantastiku dosiže ovdje vrhunac u bogatstvu i raznovrsnosti scenskih i muzičkih sredstava. Uspješno crtanje nadnaravnog ugođaja, primjena već poznatih muzičkih motiva, izmjenjivanje recitativa i govorene riječi, najrazličitije forme scenskog djelovanja u postizavanju jezovitih dojmova, tvore scenu Vučjeg ždrijela jedinstvenom u razvoju romantične opere. Ona je izazvala mnoge imitacije (Berlioz se tog prizora sjetio u *Fantastičnoj simfoniji*), kao što je uopće *Freischütz* postao uzorom majstorima romantične opere, tako Meyerbeeru u *Robertu đavlu*, Rossiniju u *Vilimu Tellu* i drugima.

God. 1823. izvodi se Weberova opera *Euryanthe*, u kojoj je napustio vanjsku formu Singspiela. Umjesto govorenih odlomaka javljaju se recitativi, opera je dakle skroz komponirana. Osim toga, ni sadržaj joj nije više iz narodnog života. Komponirajući *Euryanthu*, Weber je još prije Wagnera stao zastupati gledište sveobuhvatne koncepcije scenskog djela (Gesamtkunstwerk), koju će Wagner kasnije razraditi i drukčijim sredstvima realizirati. Još očitije nego u *Freischütztu* Weber se u toj svojoj operi služi lajtmotivom, tj. upotrebom karakterističnih motiva koji se odnose na pojedine osobe u dramskoj radnji ili na kakav značajan događaj u njoj, te se više puta u orkestru javljaju, podsjećajući na te događaje i osobe. Wagner će na pri-

mjeni lajtmotiva izgraditi čitav sistem i jedan od najistaknutijih elemenata svoje operne reforme. Opera *Euryanthe* također je sazdana na borbi dobra i zla. Radnja je prebačena u feudalnu viteško okolinu srednjega vijeka: žena viteza Adolara, grofa od Neversa, okrivljena zbog nevjere, strpljivo podnosi klevetu do trenutka u kojemu njezina nevinost biva nesumnjivo dokazana posredovanjem natprirodnih sila, a klevetnici tada stradaju.

Više od libreta, u kojemu je radnja prilično blijeda i neizrazita, s očitom pasivnošću i popustljivošću glavnih lica (što je veoma karakteristično za romantičnu operu uopće), vrijedi Weberova muzika. U njoj nema onoliko svježine i neposrednosti kao u *Freischützu,* ali ona pokazuje znatan napredak u sredstvima izražavanja, prvenstveno u recitativu, pravom nosiocu dramatske radnje, složenosti harmonijskih postupaka i ulozi orkestra, koji je još samostalniji nego u *Freischützu.* I *Euryanthe* ima predigru, koja spada među najbolje Weberove uvertire.

Posljednja Weberova opera *Oberon,* nastala na temelju građe jedne starofrancuske srednjovjekovne legende i Wielandova istoimenog eposa, ne označuje napredak u razvoju majstorove operne koncepcije. U njoj se prikazuju pustolovni doživljaji viteza Huona de Bordeaux, koji je oteo sultanovu kćer Reciju i poslije mnogo neprilika sretno je doveo u Evropu. Uza sve slabosti radnje, Weber je muzički u *Oberonu* dao uspjelo djelo. Počevši od predigre, koja uz *Freischützovu* predstavlja najuspjeliju i najpopularniju Weberovu uvertiru, u »Oberonu« susrećemo niz tonski sretno obrađenih slika, u kojima se fantastični ugođaji izmjenjuju sa stvarnima, a herojstvo ustupa mjesto komičnim ili lirskim scenama. Weberu je pošlo za rukom dočarati istočnjački kolorit i nadasve prozračni vilinski svijet, pri čemu je pokazao sposobnost sjajnog iskorišćivanja orkestralnih mogućnosti, postajući i na tom području uzorom Mendelssohnu, Berliozu i drugima.

Osim opera, Weber je u području kazališta napisao i muzičke tačke za mnoga dramska djela (*Preciosa,* 1820).

Weber je suvremenik Schuberta. On ga doduše ne dostiže na mnogim područjima na kojima su obojica djelovali, ali njihovo se stvaralaštvo sretno dopunjuje: jedino polje na kojemu Schubert nije mogao uspjeti — operno — ujedno je i ono na kojemu je Weber očitovao svu svoju veličinu. On ostaje tvorcem njemačke nacionalne romantičke opere, kojoj je pokazao oba puta po kojima se imala dalje razvijati: put narodne priče s elementima iz života naroda i njegovih legendi i put velike herojsko-viteške opere.

Robert Schumann. U razvoju njemačkog muzičkog romantizma Robert Schumann predstavlja neobično značajnu umjetničku pojavu; u njemu se sva dinamika romantizma ispoljuje u punoj čistoći. Schumann je pravi lirik. Herojskih crta gotovo i nema u njegovu stvaranju; s toga gledišta on je oličenje romantičkih nastojanja utoliko što je romantizam pretežno i prvenstveno očitovao težnju za obnovom lirizma. No Schumannova djelatnost odiše i proturječjem, karakterističnim za romantičare. Schumann je zastupao napredna umjetnička načela, borio se za njih oštrinom svoga pera, ali je u isto vrijeme i bježao od realna života u poseban svijet, što mu ga je gradila izvanredno bogata, vazda osjetljiva mašta. On je gledao u budućnost, koja je njemačkoj muzici imala donijeti oslobođenje od prevlasti rutine, lažna

sjaja, idejno prazne pseudoumjetnosti, ali je — napuštajući sadašnjost — oplakivao veličinu prošlosti ili se zatvarao u strogo subjektivni krug misli i nazora.

Schumannov život, ogledan u cjelini, stajao je gotovo neprekidno u znaku oštre borbe, koja je poprimala najrazličitije oblike, da se na kraju završi u dubokoj tragici. Morao se boriti s roditeljima, koji nisu htjeli pristati na to da se potpuno posveti muzici; s ocem svoje zaručnice, a kasnije žene Clare Wieck, koji nije htio dopustiti kćeri da pođe za nj; borio se za pobjedu svojih ispravnih umjetničkih načela; borio se s podmuklom bolešću, koja ga je na kraju i svladala, a — kako ispravno primjećuje Ferman — Schumann se borio i sa samim sobom, s povremenim stvaralačkim kolebanjem, sumnjama i razočaranjima.

Robert Schumann rodio se 1810. u mjestu Zwickauu (Saska) od oca knjižara. Rano je počeo učiti klavir, ali se u njemu i rano počela razvijati ljubav za umjetnost uopće pa i za književnost. U gimnaziji sastavlja predavanja, piše stihove i crtice. Tada se već kod njega zamjećuju obilježja vrlo osjetljiva živčanog sustava. U posljednjim godinama gimnazijskog školovanja javljaju se karakteristične crte njegove naravi: povučenost, poslovična šutljivost, sklonost maštanju, nagle promjene raspoloženja.

Završivši gimnaziju, Schumann se po majčinoj želji upisuje na pravni fakultet u Leipzigu, otkuda 1829. prelazi na sveučilište u Heidelberg. No sveučilišni ga studij ni u Leipzigu ni u Heidelbergu mnogo ne privlači. On osjeća da je muzika njegovo pravo zvanje i htio bi napustiti fakultet. Mati se u početku opire, ali kasnije popušta, i Schumann se 1830. vraća ponovo u Leipzig, gdje intenzivno radi pod vodstvom čuvenog klavirskog pedagoga Friedricha Wiecka. Schumann bi svakako htio postati klavirskim virtuozom. No uskoro mora zauvijek napustiti maštanje o virtuoskoj karijeri: u želji da što brže postigne punu samostalnost prstiju, stao se služiti posebnim, mehaničkim sredstvima, pa je naročitom napravom držao za vrijeme vježbanja visoko podignuti četvrti prst desne ruke. Daleko od očekivanih rezultata, prst se brzo ukočio, a tetiva potpuno izgubila sposobnost napetosti. U to vrijeme Schumann sve jače naginje komponiranju. Potaknut svojim stvaralačkim težnjama, neko vrijeme proučava harmoniju i kontrapunkt s pedagogom Heinrichom Dornom.

Postepeno se u njemu sve snažnije razvija ljubav prema Clari, kćeri njegova učitelja. Ona mu uzvraća osjećaje, i njihova veza postaje Schumannu izvorom snažnih stvaralačkih pobuda. No Clara je i izvor nove borbe. Stari Wieck nije nikako htio pristati na brak svoga djeteta. Schumann se, međutim, nije dao smesti. Kad nije mogao dobiti očevu privolu, zatražio ju je putem suda. Da bi umekšao strogo očevo srce, Schumann je — na temelju svog kompozitorskog i publicističkog rada — ishodio od sveučilišta u Jeni naslov počasnog doktora filozofije. No ni doktorska diploma nije mnogo koristila. Tek sudska odluka, donesena u jeseni 1840, riješila je ishod borbe i Schumann se vjenčao s Clarom. Wieck je još nekoliko godina živio u zategnutim odnosima s kćerkom i zetom, a zatim je i on popustio i izmirio se s njima.

Godina vjenčanja obilježuje donekle i značajan datum u razvoju Schumanna kao kompozitora. Dotad stvara gotovo samo klavirska djela (prva 23 opusa posvećena su isključivo klaviru), a od 1840. nastaje sve manje klavirskih kompozicija; sada već zanosno radi na području vokalne lirike (u prvoj godini braka napisao je oko 130 pjesama!), njegovu pažnju privlače i komorni i simfonijski oblici.

Uviđajući kamo vodi prevlast beznačajne, salonske muzike, kojom su ondašnji čuveni virtuozi Kalkbrenner, Herz, Hünten i drugi, služeći se blještavim ali isprazninim virtuozitetom, kvarili ukus publike, Schumann je još 1834. s nekoliko istomišljenika osnovao časopis »Neue Zeitschrift für Musik«. Ta je revija postala žarištem naprednih ideja, na njezinim su se stranama pojavljivali neustrašivi napadaji na konzervativnu zaostalost, koja koči napredak i sprečava težnje za novim izražajnim sredstvima. U svom časopisu Schumann je otvoreno ukazivao na sve pozitivno, na sve što pridonosi pročišćavanju pojmova i osvajanju novih putova. On je smjesta spoznao veličinu Beethovena, Schuberta, Chopina, Berlioza, te je upozorio na zna-

čenje njihova umjetničkog djelovanja. Dosta kasnije, kad već bude napustio rad u časopisu, on će 1853. posljednji put uzeti pero, da objavi i ocijeni stvaralačku snagu mladoga Brahmsa.

Clara Schumann

Schumannova djelatnost u redakciji »Neue Zeitschrift für Musik« postala je ubrzo ponešto neobičnom; razlog tome treba tražiti u intenzivnoj radinosti umjetnikove mašte, kao i u utjecajima njemačkih romantičkih književnika, u prvom redu Jean-Paula i E. T. A. Hoffmanna. Razmišljajući o progresivnom, revolucionarnom stavu što ga je zastupao sa svojim drugovima, Schumann je borbu svoga kruga uspoređivao s borbom Davida protiv Golijata i Filistejaca i s Davidovom pobjedom. Otuda i naziv »Davidsbündler«, kojim je obuhvatio sebe i suborce, među njima Claru Wieck, Chopina i Mendelssohna. Ali u sklopu »Davidovih saveznika« njegovo je sudjelovanje imalo posebno značenje. Prepustivši se mašti, on je u svom časopisu nastupao pod tri različita pseudonima: Florestan, Eusebius i Meister Raro. U tome se odražavala zamršenost Schumannova duševnog života, u kome su se časovi zanosa, smjelosti i simpatije za novo i nepoznato izmjenjivali s oprečnim stanjem, s trenucima povučenosti, osjećajnosti i lirskog snatrenja. Dok je Florestan oličenje jedne strane Schumannove naravi, njezine romantičke, burne dinamike, drugu, lirski nježnu, predstavlja Eusebius. Meister Raro je negdje u sredini: on spaja krajnosti, njega vode razum i iskustvo. Ta je igra pseudonimima imala i svoju praktičnu stranu: oživljavala je stranice časopisa, kojemu je Schumann bio ne samo urednik nego i glavni, a ponekad i jedini suradnik.

Prve godine braka ujedno su i najsretnije u Schumannovu životu. Živjeti uz Claru, visoko nadarenu umjetnicu, produbljivati s njom djela velikana prošlosti i sadašnjosti, stvarati u njenoj neposrednoj blizini uz trajnu podršku njezine duboke, vjerne ljubavi i razumijevanja, značilo je za Schumanna ostvarenje njegovih najskrovitijih snova.

God. 1843. Schumann postaje nastavnik konzervatorija koji je Mendelssohn tada utemeljio u Leipzigu. Ali nastavnički poziv nije nimalo odgovarao njegovoj naravi i on već iduće godine napušta to mjesto.

Nakon povratka Schumann proživljuje živčane krize, trpi od besanice i iscrpljenja. Liječnici mu preporučuju promjenu boravišta i on odlazi u Dresden, gdje mu se stanje popravlja, tako da može nastaviti rad. Revolucionarni događaji 1848—1849. teško su djelovali na Schumannovo zdravstveno stanje. God. 1850. odlazi s obitelju u Düsseldorf, gdje preuzima mjesto dirigenta Općeg muzičkog društva. No povremeni sve jači nastupi depresije i iscrpljenja uzrokovana intenzivnim stvaralačkim radom, koji ga je uvijek nanovo privlačio, primorali su ga da i to mjesto napusti. Depresije su se tada postepeno stale pretvarati u halucinacije: teški prizori priviđenja, tajanstveni glasovi nevidljivih osoba, muzika koju je samo on čuo i za koju je smatrao da dolazi čas s neba a čas iz pakla, sve su to bili vjesnici neizbježive fatalnosti. U veljači 1854. nastupilo je pravo ludilo. U potpunoj rastrojenosti Schumann je pokušao izvršiti samoubojstvo: bacio se u Rajnu, odakle su ga lađari izvukli i spasili. U umnoj poremećenosti živio je još više od dvije godine. Proveo ih je u sanatoriju za umobolne, u mjestu Endenich kod Bonna, gdje je umro 1856.

Tok Schumannove stvaralačke djelatnosti uvjetuje prirodnu podjelu njegovih djela u tri skupine, od kojih prva obuhvaća klavirske kompozicije, druga solo-pjesme, a treća sva ostala djela.

Schumannovi klavirski radovi neobično su značajni za njegovo stvaralaštvo. U njima u potpunosti otkriva svu svoju umjetničku narav, svoje nazore romantičara, osobine i Florestana i Eusebiusa. Za klavirom, instrumentom kome je Schumann povjeravao svoje intimne čežnje, odraz bolnih i radosnih trenutaka svoje mladosti, svoje ljubavi (ne samo one koju je osjećao prema Clari Wieck), izgradio je on ponešto neobičan romantički svijet, kojim je vladala njegova bujna i plodna mašta.

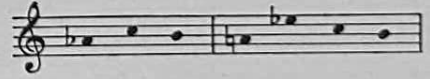
Klavirske kompozicije Roberta Schumanna često su upravo klasični primjeri sintetičkog karaktera romantičke umjetnosti. One su redovito nastajale na temelju izvanmuzičkih poticaja; biografski momenti, odnos prema prirodi, simpatije za književna djela, ljubav prema djeci, vizije fantastičnih motiva, sve se to u golemu bogatstvu odražava u svijetu tonova, podajući mu posebnu sadržajnost, usmjerujući slušateljevu pažnju određenim pravcem, koji ujedno znači i siguran most k Schumannu kao umjetniku i kao čovjeku.

Među Schumannovim kompozicijama za klavir rijetko ćemo stoga naići na apsolutne forme klasičnih vremena. On je doduše nekoliko svojih klavirskih djela sazdao u obliku sonate, no sva se ostala odlikuju romantičkom slobodom koncepcije i vrlo često predstavljaju cikluse minijatura, više-manje idejno povezanih.

Opći pogled na taj ogranak Schumannova stvaranja odaje umjetnikovu ljubav za varijacioni princip oblikovanja. Već prva Schumannova klavirska kompozicija pripada tom području: njegov op. 1 (1830) jesu varijacije na temu A-B-e-g-g. Među ostalim djelima, izgrađenima u okviru teme s varijacijama, najznačajnije su *Simfonijske etide* op. 13 (1834). U tom djelu dosiže Schumannnova klavirska tehnika vrhunac složenosti. Granice klavirske zvukovnosti razmiču se, poprimaju gotovo orkestralne razmjere; varijacije tvore niz bogatih i raznovrsnih slika, s vidljivim karakterom etide, u kojima se materija teme preobražava i postepeno prelazi iz prvobitna tmurnog ugođaja u završni, pobjedonosni.

Poetičko-fantastični svijet Schumannov još se neposrednije ispoljuje u drugim njegovim klavirskim kompozicijama, tako u ciklusu minijatura objavljenom pod nazivom *Leptiri* (*Papillons*, op. 2, 1828—1832). Ali umjetnikov je lik možda najpotpunije, najiscrpnije i najvjernije ocrtan u *Carnavalu*, op. 9 (1835), nizu »sitnih prizora na četiri note«. To djelo pripada također području varijacije, ali samo djelomično. Njegovo su ishodište slova jednog imena: dok je bio zaljubljen u Ernestinu Fricken, Wieckovu učenicu, koju je Clara postepeno sasvim istisnula iz njegova srca, Schumanna je u časovima maštanja privukla okolnost što je ime gradića Asch na češko-saskoj granici, otkuda je Frickenova došla u Leipzig, sastavljeno iz samih naziva za pojedine tonove; on se sjetio i toga da su ta slova sadržana i u njegovu vlastitom prezimenu. Čitajući Asch čas kao *as-c-h*, a čas kao *a-es-c-h*:

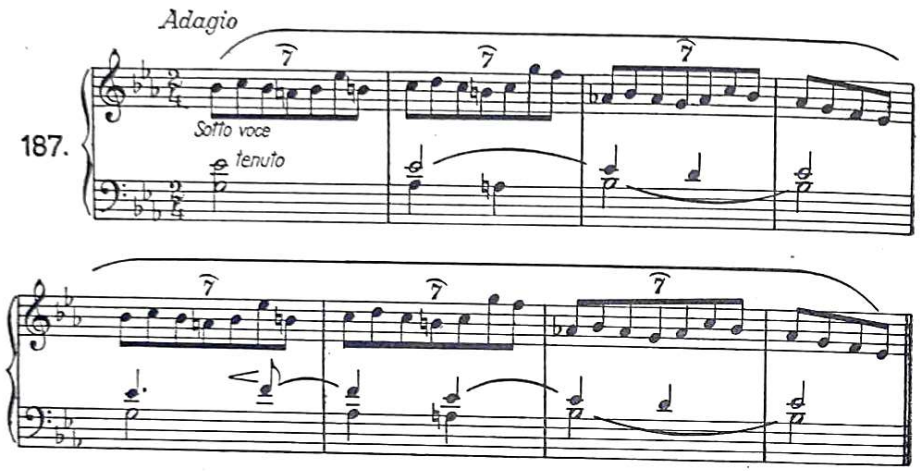
186.



dobio je karakterističnu građu, koja mu je, sasvim slobodno iskorištena i varirana (iako se tu ne može govoriti o pravoj temi), pružila mogućnosti za neobično zanimljivu, romantičku igru mašte. U čudnoj pokladnoj povorci javljaju se i nestaju izmišljeni i postojeći likovi i maske: Pierot, Harlekin, Eusebius, Florestan, Chiarina (to je Clara Wieck), Chopin, Estrella (to je Ernestina Fricken), Pantalon, Colombina, Paganini, zatim nekoliko minijatura nepovezanih uz konkretne likove ali sadržajno uklopljenih u opći ugođaj

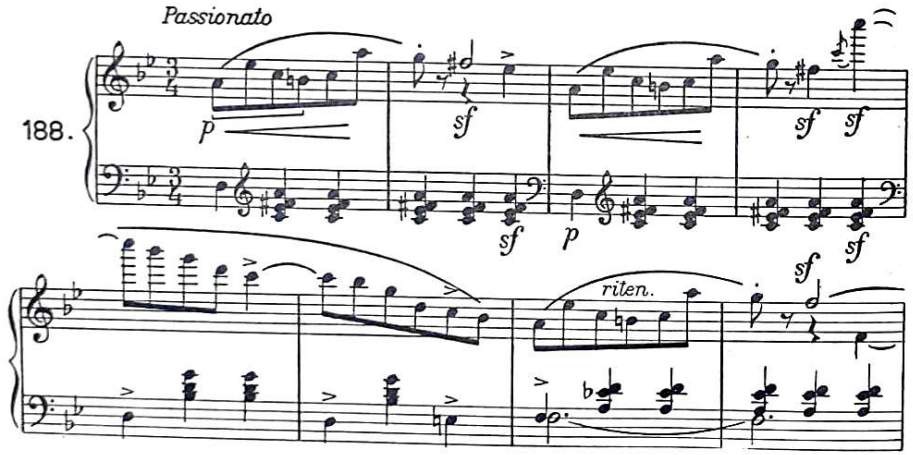
djela, koje završava energičnom koračnicom »Davidovih saveznika« protiv Filistejaca. Dva primjera iz ovog krupnog Schumannova rada, koji zadivljuje melodičkom, ritmičkom i harmoničkom raznovrsnošću i osjećajem za formalnu ravnotežu, uza svu slobodu sadržajne koncepcije, osvijetlit će dualizam Eusebiusa i Florestana. Dok je Eusebius predan tihom lirskom snatrenju:

187.



Florestana zanose burna čuvstva, smjela stremljenja:

188.



U cikluse donekle srodne *Carnavalu* spadaju još *Plesovi Davidovih saveznika* (*Davidsbündlertänze,* op. 6, 1837), subjektivne slike raznovrsnih oprečnih duševnih stanja autorovih, koje iznosi čas Florestan a čas Eusebius, te *Kreisleriana* op. 16, (1838), slobodna i smiona serija fantazija, inspirirana likom fantastičnog kapelnika Kreislera iz jedne Hoffmannove pripovijesti; to je jedno od najzanimljivijih Schumannovih djela, u kome se snaga mašte, svježina improvizatorskog elementa, novost harmonije i neobičnost melodičke invencije izvanredno sretno udružuju s majstorskim iskorišćivanjem klavirske zvukovne specifičnosti. Krupno djelo s tog područja svakako je *Fantazija u C-duru,* op. 17 (1836), kompozicija veoma opsežnih dimenzija, koja predstavlja znatno obogaćenje te nove, izrazito romantičke vrste, kojoj je, nakon Schuberta, osobito Chopin dao visoko vrijedne doprinose. Među drugim ciklički zamišljenim Schumannovim klavirskim kompozicijama (*Phantasiestücke,* op. 12, pjesnički *Šumski prizori,* op. 82, *Slike s Istoka,* op. 66) posebno mjesto zauzimaju dva djela izazvana umjetnikovim odnosom prema svijetu malenih: *Album za mladež (Album für die Jugend,* op. 68, 1848) i *Dječji prizori (Kinderszenen,* op. 15, 1838). Ali svrha im nije sasvim ista. Dok je *Album za mladež* namijenjen djeci, manjoj i odraslijoj, i stoga izvanredno uspješno prilagođen njihovim izvodilačkim mogućnostima i, prvenstveno, njihovu načinu shvaćanja i osjećanja,[104] *Dječji prizori* su više muzika o djeci nego za djecu. Tehnički mnogo teže, te su scene odraz zbivanjâ u dječjem svijetu, gledanih očima i interesom odrasla čovjeka. Schumann ih je prožeo velikom ljubavlju, očitujući profinjen dar zapažanja u odabiranju karakterističnih doživljaja iz života djeteta, koje je umio dočarati u njihovoj punoj naivnosti, iskrenosti i jednostavnosti.

Schumann je ostavio i tri oveće klavirske sonate (u fis-molu, op. 11, f-molu, op. 14, i g-molu, op. 22), nastale oko 1835. Najkarakterističnija je među njima sonata u fis-molu, u kojoj se jasno ogleda dualizam autorove umjetničke naravi (»Florestan i Eusebius posvećuju Clari«, stoji zapisano pod naslovom), sloboda u svladavanju forme, romantički šarolik sadržaj, koji Schumannove sonate udaljuje od uzora čvrste klasične konstruktivnosti.

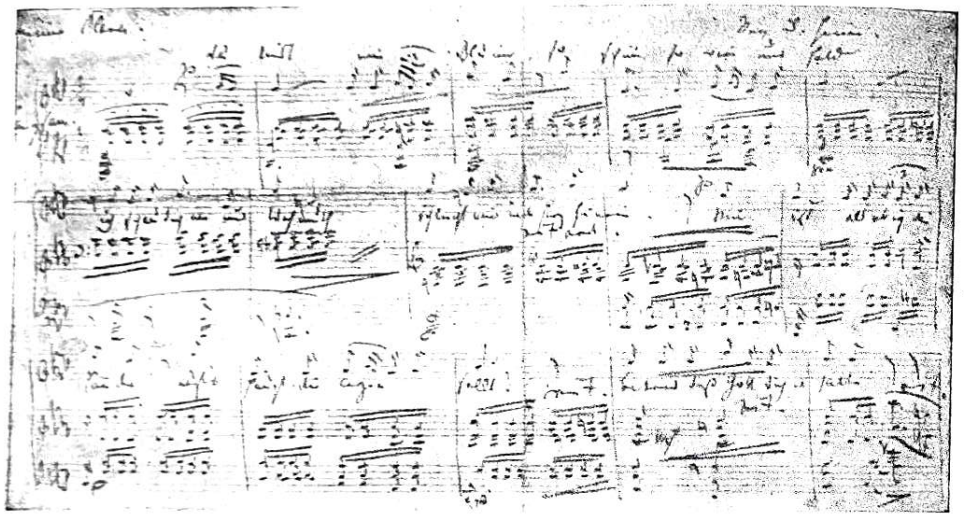
Izgradivši na polju klavirske muzike kroz 23 uzastopna djela svoju umjetničku ličnost, osvojivši nova sredstva izražavanja, potrebna njegovoj neiscrpljivoj mašti, Schumann je uvidio da mora, ne napuštajući sasvim klavir, prijeći i na jedno drugo područje. God. 1840. ovaj je izraziti lirik osjetio da se njegovi osjećaji prema Clari Wieck moraju i u muzici ispoljiti na konkretniji, jasniji, nedvoumniji način. Otuda njegova potreba za riječju kao pouzdanim tumačem duševnih stanja. S druge strane, njemačka je romantička književnost do tog vremena već bila dala bogato obilje lirske poezije, koja je, tako reći, čekala umjetnika koji će je združiti s tonovima i njezino djelovanje učiniti još svježijim, neposrednijim. Rückert, Chamisso, Eichendorff, Heine već su tada bili preobrazili njemačku književnost jedinstvenošću svojih lirskih remek-djela. Schumann je s te strane našao pripravljeno tlo.

I sam upućen u pitanja književnog ukusa i stila, Schumann je pri izboru tekstova koje je komponirao posvećivao veliku pažnju književnim vrednotama pjesničkog djela. Ispravno je rečeno da bi se od tekstova koje je uglazbio mogla sastaviti uspjela antologija njemačke poezije onih vremena. U tome je on svakako pred Schubertom.

Ali, kad smo već spomenuli ime njegova velikog prethodnika, čijem se utjecaju katkada nije mogao oteti, moramo naglasiti da Schumann, u usporedbi sa Schubertom, nije tako svestran. Schumann je zapravo svestrano produbio jedino područje čiste lirike; on je opjevao ljubavne osjećaje u svim nijansama njihove kvalitete. Schuberta su, naprotiv, podjednako privlačila sva duševna zbivanja, i on je za svako umio naći pravi izraz.

[104] *Albumu za mladež* dodao je Schumann važan predgovor, objavljen pod naslovom *Savjeti mladim muzičarima.* U njemu se Schumanov lik pokazuje u punom svjetlu. Njegova ispravnost, ozbiljnost, ljubav k pravoj umjetnosti, borba protiv površnosti u svim njezinim oblicima izbija iz tih izvanredno korisnih uputa i savjeta.

S druge strane, na strukturu i značaj Schumannove solo-pjesme djelovao je i razvoj književnosti. Romantičko pjesništvo podalo je stihu nov izražaj, bogato diferenciran, i Schumann je osjetio da sama melodija nije dovoljna, da pored općeg doživljaja cjeline treba naći način kako da tonski ožive i pojedini detalji teksta. Njemu je prvenstveno bilo stalo do toga da u sjedinjenju tona i riječi istina ostane sačuvana. A to je tražilo produbljivanje odnosa između oba konstruktivna faktora solo-pjesme. Započinjući svoju djelatnost



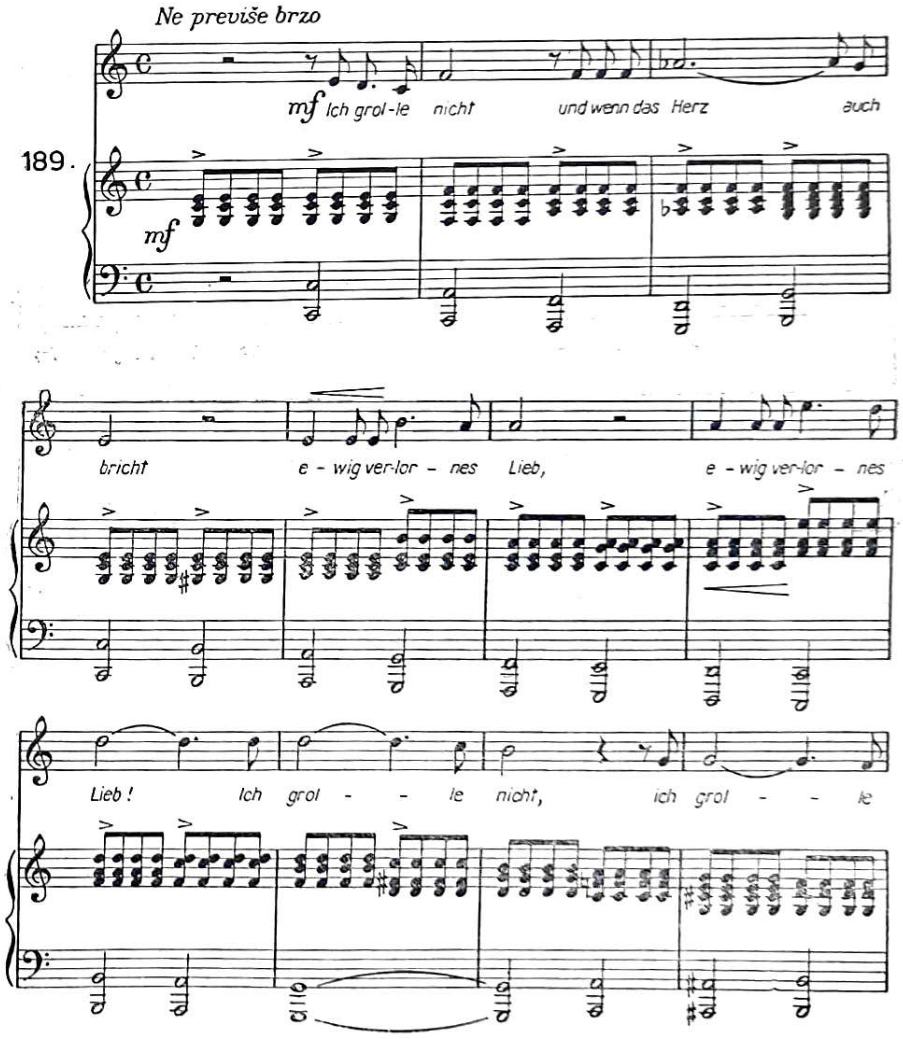
Rukopis R. Schumanna

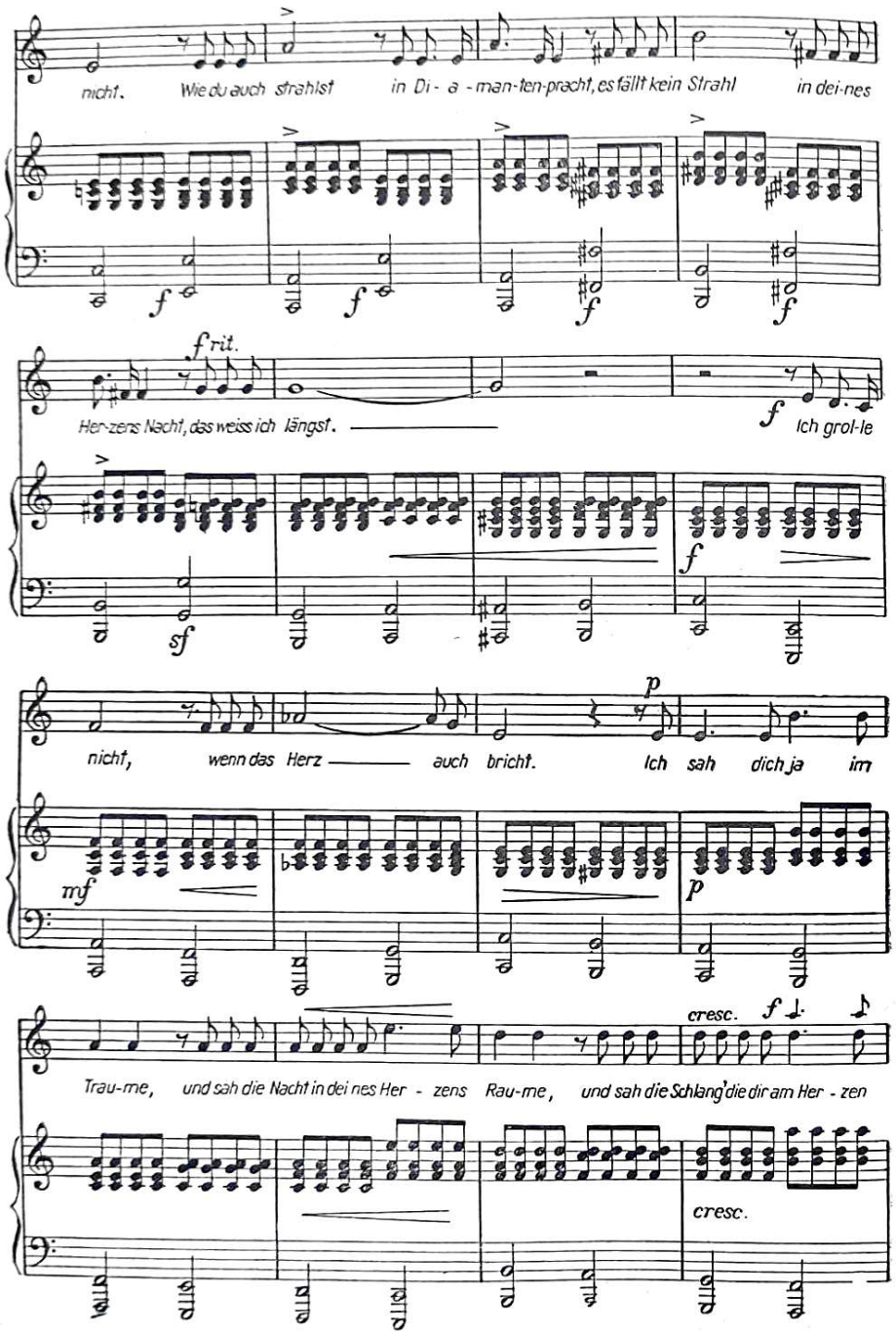
na tom području, Schumann je ugledao ishodište u Schubertovim popijevkama iz posljednje godine njegova života, u izvanredno uspjelim pokušajima deklamatornog karaktera; ali on je otišao dalje, tražeći i nalazeći drukčiji odnos između deklamatornog i pijevnog principa i udjela koji u solo-pjesmi pridonosi klavir. Klaviru je Schumann povjerio veoma važnu i mnogostruku ulogu. Instrument je morao pomoći glasu u izgrađivanju pojedinosti, ali stvoriti i podlogu na kojoj će se cjelina zaokružiti. Klavir ne ostvaruje pratnju u uobičajenom smislu riječi: njegova je dionica sasvim ravnopravna pjevačevoj i s njom sačinjava nedjeljivo jedinstvo. Tek ujedinjavanje i međusobno prožimanje jedne i druge dionice ostvaruje puno tonsko doživljavanje sadržajnosti teksta i njenog psihičkog dometa. Ne samo to. Majstor i pjesnik klavira, kakav je bio Schumann, povjerio je klaviru specijalne dužnosti. On je u solo-pjesmi imao oblikovati preludije, interludije i postludije. Drugim riječima, instrument je morao u nekoliko poteza dočarati sredinu, atmosferu u kojoj žive stihovi; pri završetku popijevke, kad pjevač više nije imao što reći, klavir je u zaglavcima, katkada prilično opsežnima (npr. u ciklusu *Dichterliebe),* davao završnu riječ, često objavljujući na svoj način ono neizrecivo što leži izvan dosega pjesnikove riječi, produbljujući do kraja izrazitost osjećaja.

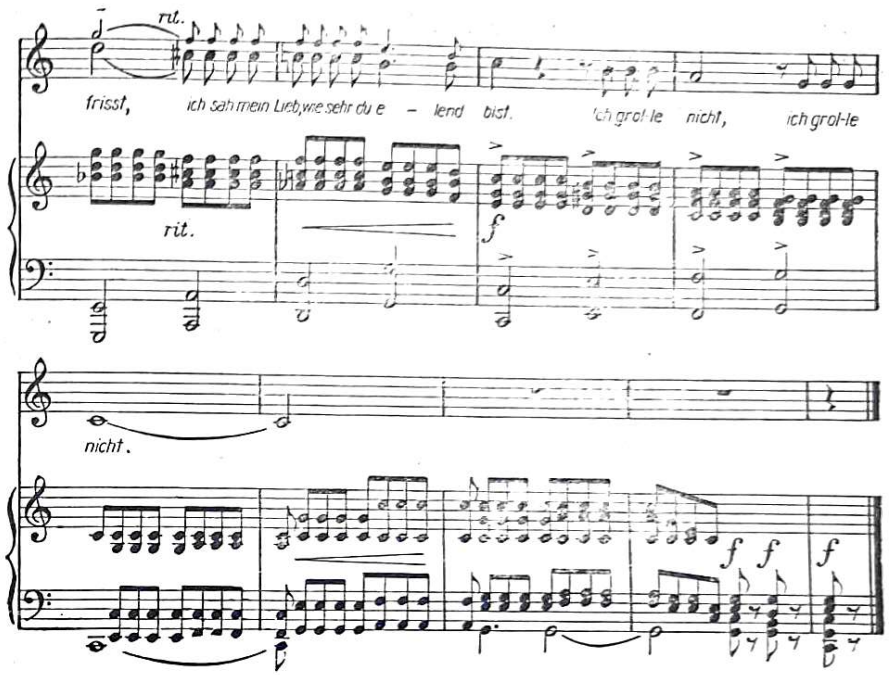
Iako je Schumann, počevši od 1840, više puta pristupao komponiranju popjevaka, njegova su najvažnija djela na tom području nastala baš 1840, kad se solo-pjesmom počeo baviti. U toj godini napisao je, među ostalim,

glasovite cikluse *Liederkreis,* op. 24 (Heine), *Myrten,* op. 25 (različiti autori), *Liederkreis,* op. 39 (Eichendorff), *Frauenliebe und Leben,* op. 42 (Chamisso) i *Dichterliebe,* op. 48 (Heine). Oba posljednja ciklusa sadrže najznačajnije što je Schumann dao u oblasti solo-pjesme.

Pjesma *Ja se ne srdim (Ich grolle nicht),* iz ciklusa *Dichterliebe,* karakteristična je za Schumannovu koncepciju združivanja riječi i tona. Ona odražava uz to i ekonomiju sredstava i jedinstvo izraza, ostvareno trajnim osminskim akordičnim pomacima klavirske dionice, koja živi prvenstveno po značaju izabranih suzvuka, u kojima je disonanca element napetosti i zgušćivanja. Ova je popijevka u isto vrijeme veoma podesan primjer za tip Schumannove melodijske linije, u kojoj se osebujno prepliće i prožima deklamatorski i pijevni princip:





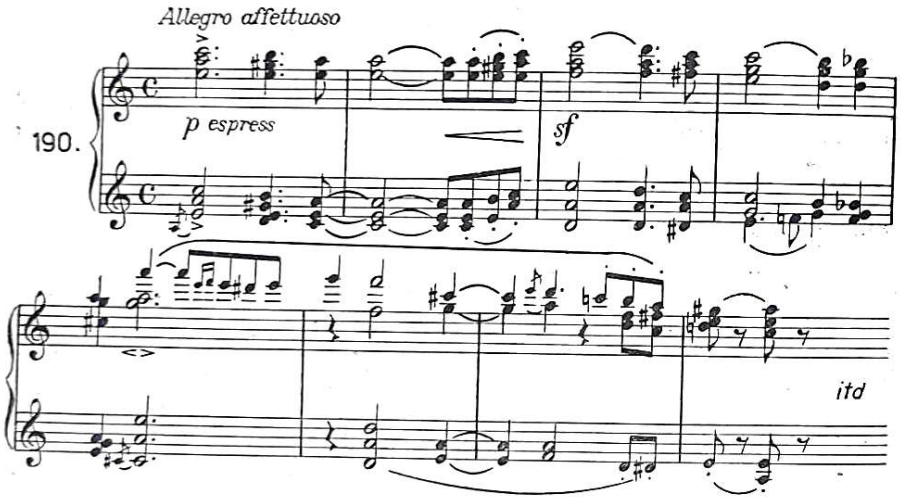


Širenje umjetničkog interesa, koje je kod Schumanna nastupilo 1840, izazvalo je i niz komornih radova, od kojih su najznačajniji tri gudačka kvarteta, op. 41, klavirski kvartet, op. 47, i divni klavirski kvintet op. 44 (sva su ta djela nastala 1842), zatim tri klavirska trija (najuspjeliji je onaj u d-molu, op. 63, 1847) i dvije violinske sonate (1851). Intimna umjetnikova veza s klavirom kao primarnim izvorom sadržajnosti i oblikovanja jasno je zamjetljiva i na području komorne muzike, gdje su najuspjeliji dijelovi redovito oni odlomci u kojima klaviru pripada glavna riječ.

Još prije prvih komornih kompozicija Schumann je prišao svladavanju velike simfonijske forme. Osvajajući područje simfonije, umjetnik nije samo znatno proširio izražajna sredstva, on je obogatio i sadržajnost svojih umjetničkih djela. Njegova muzika ne donosi samo odsjaj njegovih ličnih, intimnih doživljaja, nego postaje tumačem izvanjskih događaja. On se zanosi ljepotama prirode i svoje zemlje. Jednostavnost narodne melodike, koju zamjećujemo u mnogim Schumannovim djelima s drugih područja, upadljiva je i u njegovim simfonijama, koje po općem karakteru stoje bliže Schubertu nego Beethovenu. Schumann je napisao četiri simfonije: prva je u B-duru, op. 38 (1841), druga u C-duru, op. 61 (1846), treća u Es-duru, op. 97 (1850), a četvrta u d-molu, op. 120 (posljednja je simfonija u stvari druga po redu; napisana je iste godine kad i prva, ali ju je Schumann deset godina kasnije preradio, pa je s obzirom na okolnost što je tek 1851. dobila svoj konačni izgled nazvana četvrtom). Prva simfonija puna je svjetla, vedrine, naglašene radosti nad životnom ljepotom. Napisavši je u najsretnijim danima svoga života, autor ju je nazvao *Proljetnom*. Druga simfonija je monumentalna, široka i s formalne strane najuspjelija. Njezin Adagio je najljepši Schumannov simfonijski stavak. Treća simfonija nazvana je *Rajnskom*. To je još jedna umjet-

nikova himna prirodi i nasmijanom rajnskom pejzažu, koji ga je za boravka u Düsseldorfu danomice privlačio i očaravao. Posljednja simfonija, slobodna po koncepciji, morala je dobiti naziv »simfonijska fantazija«; Schumann taj naziv nije zadržao, iako je on mnogo podesniji. Sva su četiri stavka simfonije međusobno povezana, ne samo stoga što među njima nema pauze nego i zato što se ista tematička građa javlja u više stavaka. Djelo je bogato raznovrsnošću ugođaja, koji od nervozne dramatike i rastuženosti dopiru do radosne svježine finala, u kojemu optimizam nadvladava nemir i tugu.

U sklop umjetnikovih orkestralnih djela idu i brojne uvertire (*Manfred, Faust, Genoveva*), koje su u stvari sastavni dijelovi većih vokalnih, odnosno scenskih radova. Poseban ogranak djelâ s orkestrom predstavljaju koncerti, među njima koncert za violončelo u a-molu, op. 129 (1850), standardno djelo koncertnog repertoara svih violončelista i klavirski koncert u a-molu, op. 54 (1841—1845), možda najljepši koncert za klavir što ga je dala romantika, s prekrasnom temom prvog stavka:



Ovo znatno Schumannovo djelo odaje nekoliko karakterističnih osobina, u koje valja ubrojiti izbjegavanje površnog virtuoziteta, ulogu orkestra, koji stupa u usku vezu sa solistom (to se osobito jasno zamjećuje u srednjem stavku, gdje solist na zanimljiv način dijalogizira s orkestrom), produbljenost provedbe, primjenu varijacionog principa u opetovanom iznošenju tematske građe.

Pristupajući komponiranju opsežnih forma za orkestar i glasove, Schumann je u potpunosti očitovao svoju romantičku narav. Sva njegova značajnija djela na tom polju — *Manfred,* op. 115, *Prizori iz Goetheova Fausta, Raj i Peri,* op. 50 — odaju sklonost romantičara za fantastično i neobično, ali i za razmišljanje o krupnim problemima života i smrti, na koje pada odsjaj romantičkog pesimizma. U *Manfredu* (1848—1849) ostavio je Schumann jedno od najuspjelijih svojih djela. Uzevši za tekst ponešto izmijenjeni istoimeni Byronov dramatski spjev, on je snagom muzike moćno odrazio svijet svog junaka, kojega, pod teretom grijeha, muči teški duševni nemir,

čežnja za zaboravi ili smrću. Manfred vodi bezizlaznu borbu sa sudbinom; njegov se život odvija u gorčini razočaranja i nemogućnosti da spozna posljednje, nedokučive tajne neba i zemlje. Iz veoma uspjele muzike ovog djela posebno se ističe predigra, koja donosi sintezu ćitavog spjeva i osvjetljuje Manfredov lik u punoći njegovih obilježja. *Prizori iz Goetheova Fausta,* za soliste, zbor i orkestar, na kojima je Schumann dugo radio (1844—1853), samo su djelomično uspjeli (u prvom i drugom dijelu partiture). Građa je uzeta iz oba dijela Goetheova životnog djela te u pojedinim odlomcima odaje kako je duboko Schumann umio proniknuti u suštinu Goetheove misli i u simboliku Faustovih težnja, mimo koje mnogi kompozitori romantike nisu ravnodušno prolazili. Oratorij *Raj i Peri* (1841—1843), za soliste i orkestar, sastavljen prema spjevu *Lalla Rookh* T. Moorea, privukao je Schumanna lirikom i moralizatorskom tendencijom: jedna Peri,[105] protjerana iz raja, moći će se u nj vratiti samo ako prinese Bogu neprocjenjiv dar. Ona to nekoliko puta uzalud pokušava; ni krv junaka, ni posljednji uzdah žene, koja je dala život iz ljubavi i požrtvovnosti ne mogu joj otvoriti rajska vrata. Povratak u raj uspijeva joj tek kad donosi suze grešnika koji se pokajao. Uza sve ljepote ove opsežne partiture, ona ostavlja dojam jednoličnosti, pomanjkanja kontrasta i reljefnosti.

Schumann je ostavio doprinos i muzičkom kazalištu, svoju jedinu operu *Genovevu* (1847—1850), koja nastavlja tip legendarno-viteške opere kakvu je Weber dao u *Euryanthi.* Ali čistoća i izvornost lirskog nadahnuća Schumannova daleko su nadilazile mogućnosti dramatskog oblikovanja, pa s te strane *Genoveva* odaje zamjetljive nedostatke. Odskače samo njezina predigra, koja ide u red najistaknutijih Schumannovih orkestralnih djela.

Značenje Schumannove umjetničke djelatnosti veliko je i trajno. Originalnost njegove muzičke misli preobrazila je u srcu muzičkog romantizma klavirsku muziku, solo-pjesmu, komorno i orkestralno stvaralaštvo, a i velike vokalno-instrumentalne forme. Schumannov stav na području propagande zadavao je teške udarce konzervativizmu i reakcionarstvu, on se smjelo i uspješno borio za nove poglede i potrebe muzičke umjetnosti. Njegov je utjecaj bio golem, ne samo na njemačke kompozitore nego i na muzičare cijele Evrope.

Felix Mendelssohn. Četvrti veliki predstavnik njemačkog muzičkog romantizma iz prve polovine XIX st. Felix Mendelssohn-Bartholdy, bio je, kao i Weber, neobično aktivan i kao produktivni i kao reproduktivni muzičar. Za svoga razmjerno kratkog života on je u Njemačkoj odigrao krupnu ulogu kompozitora, pijanista, dirigenta, pedagoga i organizatora.

Mendelssohn se rodio 1809. u Hamburgu, u bogatoj jevrejskoj obitelji,[106] kao potomak filozofa Mosesa Mendelssohna. Uvidjevši iznimne muzičke sposobnosti djeteta, Mendelssohnov se otac predano brinuo za njegov stručni odgoj, ne zapuštajući ni njegovu opću naobrazbu. On ga je povjerio čuvenim ondašnjim berlinskim pedagozima (obitelj se preselila u Berlin još 1811) pijanistu Ludwigu Bergeru i kompozitoru Zelteru, upravitelju berlinske Akademije pjevanja. Kao mladić Mendelssohn je pohađao i predavanja na filozofskom fakultetu. Stajao je u vezi s mnogim istaknutim ličnostima, predstavnicima njemačke književnosti, umjetnosti i nauke, koji su

[105] Vilinsko biće iz istočnjačke mitologije.

[106] God. 1816. otac je Mendelssohna i njegovu braću dao krstiti u protestantskoj crkvi.

rado zalazili u bogati građanski dom njegova oca, gdje je mladi Mendelssohn, već potpun umjetnik na klaviru, izazivao nepodijeljena priznanja i simpatije i kao pijanist i kao dirigent malog kućnog orkestra.

Mendelssohn je brzo stekao svjetsku slavu, ne samo kao reproduktivni umjetnik nego i kao kompozitor. Njegov je kompozitorski talent sazreo neobično rano: već u dobi od 17 godina uzmogao je napisati duboko poetsku ali i izvanredno uravnoteženu predigru za Shakespeareov *San ljetne noći*, jedno od svojih najuspjelijih djela.

Već u mladim godinama Mendelssohn je stekao silnu ljubav i poštovanje za djela velikog Johanna Sebastiana Bacha. Proučavajući radove skromnog i tada prilično zaboravljenog leipziškog kantora, osjetio je i spoznao svu njegovu veličinu. Iako razdoblje romantizma nije bilo sklono baroknoj polifoniji, Mendelssohn je, zahvaljujući posebnim obilježjima svoje umjetničke naravi, imao za nju mnogo razumijevanja, i kao reproduktivni i kao produktivni muzičar. Te su osobine i uzrokovale Mendelssohnov epohalni pothvat: 1829, tačno 100 godina nakon praizvedbe, on je u Berlinu izveo Bachovu *Muku po Mateju* i time dao značajnu pobudu za početak tzv. Bachove renesanse, koja je Bachovo stvaralaštvo oživjela i učinila kulturnim dobrom svih naroda.

Nakon putovanja u London, pa u Italiju i Francusku, odlazi 1835. u Leipzig za dirigenta koncerata u Gewandhausu, koji pod njegovim vodstvom postaju čuveni po cijeloj Evropi. God. 1843. osniva leipziški konzervatorij, prvi u Njemačkoj. Mendelssohnu je uspjelo dovesti u leipziški konzervatorij nekoliko najznamenitijih ondašnjih pedagoga, tako teoretičara M. Hauptmana, virtuoza Ignaza Moschelesa, violinista Ferdinanda Davida.

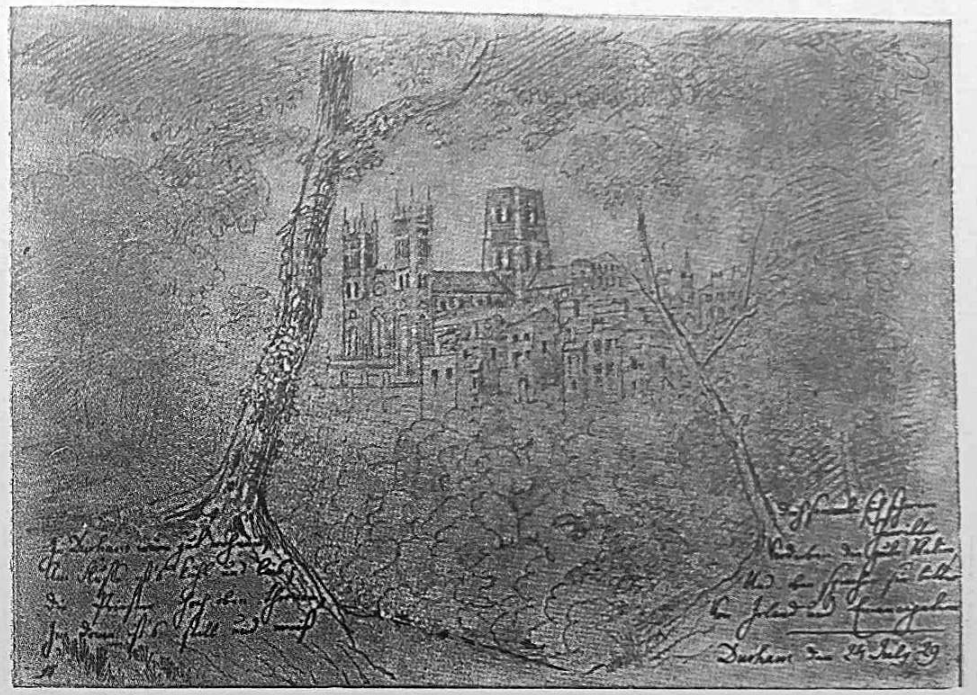
Nastojanjima Mendelssohna bili su na taj način udareni temelji leipziške škole, koja je izvršila velik utjecaj na razvoj muzičke kulture u Njemačkoj i u drugim zemljama Evrope; ona je davala kadrove kompozitora, dirigenata, zborovođa i orkestralnih muzičara, koji su Njemačkoj postajali sve potrebniji. No treba odmah istaknuti da se leipziška škola s vremenom pretvorila u suprotnost onome što je njezinu utemeljitelju lebdjelo pred očima. Ona je postala bedemom konzervativizma i akademizma građanskih krugova, kočnicom novih ideja, rasadištem pukih formalističkih smjernica. Wagner, Liszt i novonjemačka škola borit će se protiv preživjelosti leipziške fronte i u toj će se borbi ogledati proturječje njemačkog muzičkog života u drugoj polovini XIX st.

Mendelssohn je mnogo i uporno radio, pa mu je neprekidan rad iscrpio organizam; smrt sestre Fanny, koju je neizmjerno volio, zadala mu je veoma težak udarac. Moždana kap, kojoj su podlegli i sestra i otac i djed, ugasila je i Mendelssohnu život mnogo prije vremena. Umro je 1847, u trideset i devetoj godini.

Kratak ali plodan život, obilježje mnogih umjetnika romantizma, karakterističan je i za Mendelssohna. Njegov opsežan reproduktivni, pedagoški i organizatorski rad nije mu priječio da ostavi golem broj djela sa svih muzičkih područja: simfonije, uvertire, koncerte, komorne kompozicije, djela za klavir, za orgulje, za velike vokalno-instrumentalne sastave, popijevke, zborove i scenske radove.

Mendelssohn je izraziti lirik i ta ga tipično romantička crta povezuje s njegovim bližim suvremenikom Schumannom. Ali on se od njega, kao i od drugih kompozitora njemačke romantike, razlikuje ne samo po strogo individualnim crtama svoje melodičke invencije nego prvenstveno po svom odnosu prema formi. Mendelssohn se nije neobuzdano prepuštao fantaziji i valovima unutarnjeg zanosa. Intelekt je kod njega bio vazda budan regulator sadržajne građe, koja se morala podvrgavati zakonima preglednosti, formalne dovršenosti i uravnoteženosti. Ne treba se stoga čuditi što je, raspravljajući o Berliozovim djelima, govorio da nakon listanja po njegovim partiturama treba oprati ruke. U neobuzdanosti Berliozova romantičkog temperamenta taj je »klasik među romantičarima« vidio samo neurednost, nepreglednost, nedostatak smisla za simetriju, jasnoću i eleganciju, tj. upravo za one osobine koje se u Mendelssohnovim djelima posvuda očituju.

Mendelssohnova umjetnička baština bogata je i raznovrsna. Ali je raznovrsno i njeno značenje. Genijalnost pojedinih njegovih djela neosporna je, ali je neosporna i osrednja vrijednost mnogih drugih. Selekcija koju vrijeme sigurno vrši, pogodila je Mendelssohna svakako teže nego Schumanna.



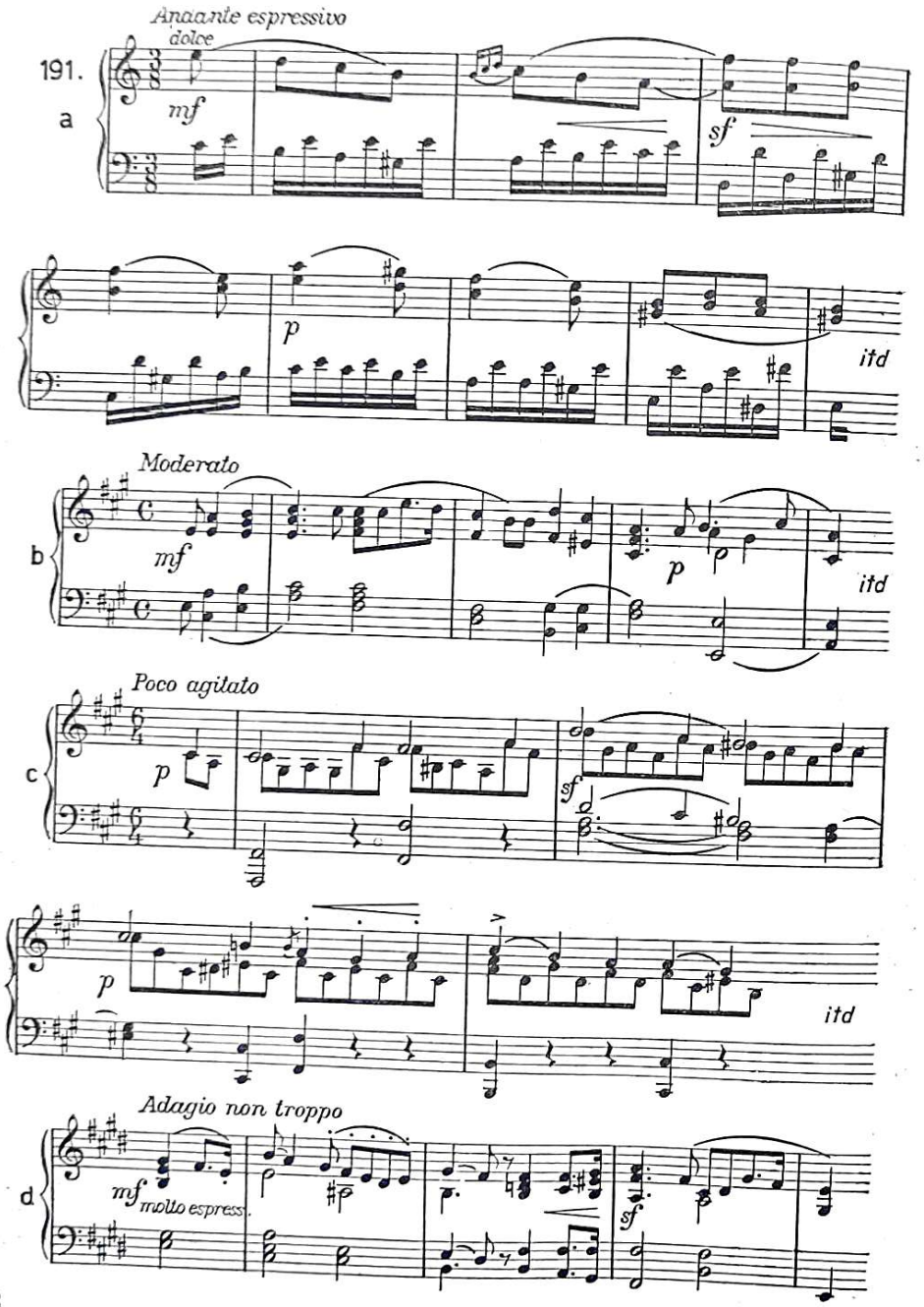
Durham u Škotskoj. Crtež F. Mendelssohna, načinjen za umjetnikova putovanja po Škotskoj (1829)

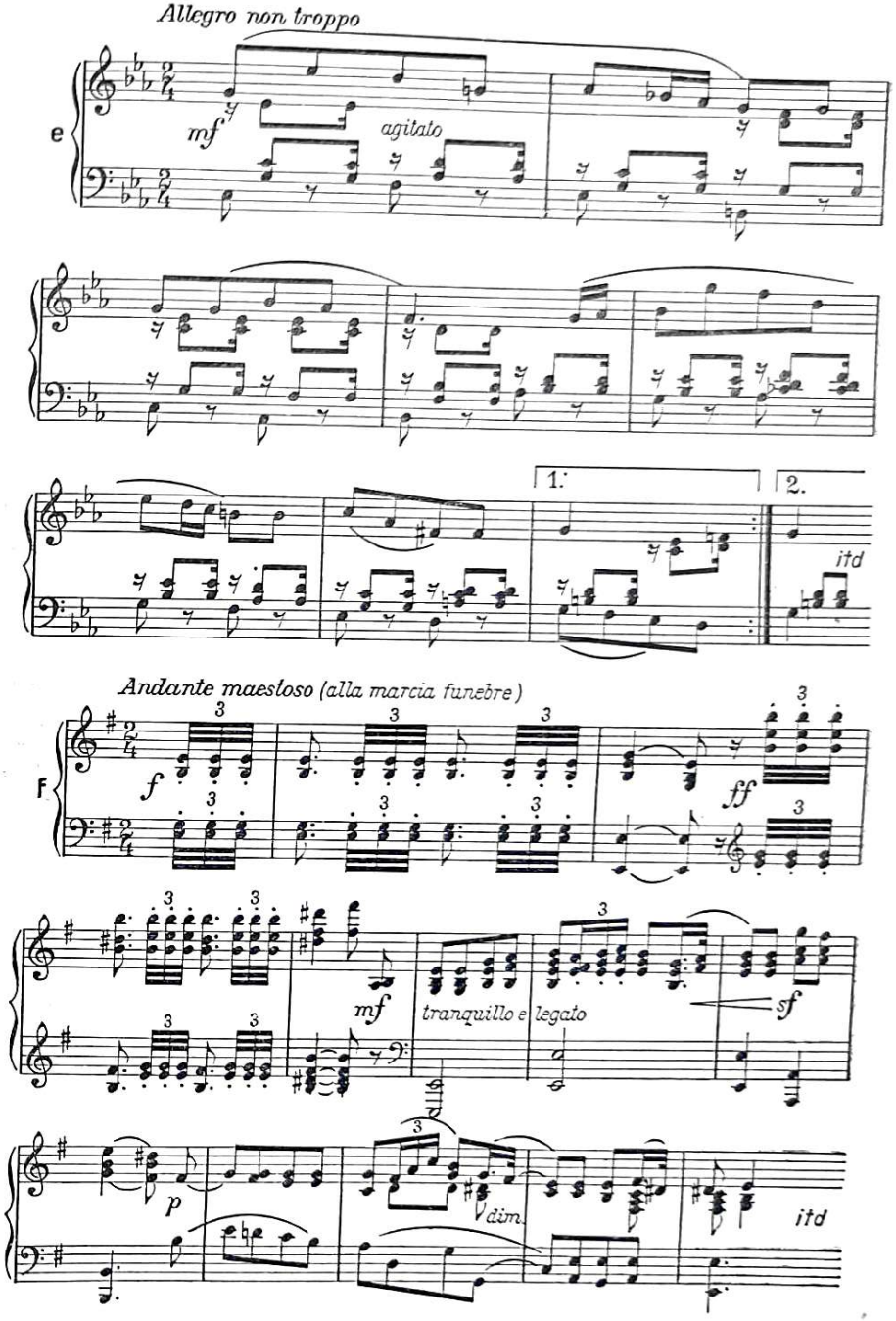
U čemu treba tražiti uzrok toj činjenici? Mendelssohn je bez sumnje unio u njemački i evropski muzički romantizam individualnu, novu notu. Ali je znao upadati i u manirizam, pretjerano iskorišćujući lične crte svoga stvaralaštva, koje su se postepeno pretvarale u formule, u kalupe. Osim toga, njegova elegičnost prelazi nerijetko u sladunjavost, u sentimentalnost, a elegancija udara izvjesnom broju njegovih djela pečat salonske razvodnjenosti. Bilo bi, međutim, pogrešno na takvim djelima temeljiti sud o tom umjetniku. Njega treba prosuđivati po onim kompozicijama kojih životna snaga nije za čitavo jedno stoljeće oslabila. A njih je priličan broj.

Mendelssohnovi radovi za klavir odražavaju svu njegovu individualnost. Napisao je oveći broj klavirskih djela (sonata, capriccia, fantazija, varijacija, preludija s fugama), ali jednome od njih pripada središnje mjesto. Mislimo time na osam svezaka njegovih *Pjesama bez riječi (Lieder ohne Worte*, 1830—1845). U toj opsežnoj seriji od 48 klavirskih minijatura Mendelssohnov se lik posvema ocrtava: lirska raspoloženja romantičara, njegova melodička invencija s posebnom sklonošću za upotrebu zaostajalica, čistoća i preglednost

oblika, kao i harmonijskih elemenata, povremeno skretanje u maniru, ukalupljenost i salonsku sentimentalnost, sve to živo izbija iz *Pjesama bez riječi*.

Da bismo u granicama mogućnosti ukazali na svojstva Mendelssohnove melodike, na preglednost i simetričnost izlaganja i raznovrsnost emocionalnosti, donosimo nekoliko karakterističnih odlomaka iz *Pjesama bez riječi* (br. 2, 4, 5, 9, 14, 27):





U drugim Mendelssohnovim klavirskim djelima virtuoski je element jače naglašen, a izbijaju i problemi većih oblika. U tom smislu treba spomenuti popularni *Rondo capriccioso*, op. 14, zatim opsežne i veoma značajne *Ozbiljne varijacije*, op. 54 (*Variations sérieuses*, 1841), u kojima je — nasuprot povr-

šnim varijacijama onoga vremena, koje su redovito nastajale iz težnje za spoljašnjim efektom i uzimale za ishodište operne teme — htio dati primjer ozbiljnijeg variranja samostalne teme, uz iskorišćivanje njezina unutarnjeg bogatstva. Manje su mu uspjele klavirske sonate.

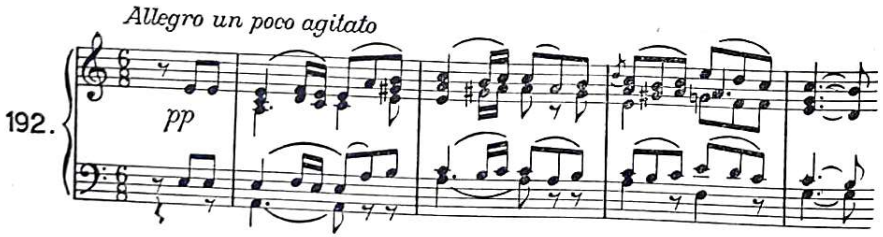
Za orgulje je Mendelssohn napisao nekoliko preludija i fuga i šest sonata, u kojima se zamjećuju obrisi novoga orguljskog stila.

Mendelssohn je ostavio oveći broj komornih kompozicija: šest gudačkih kvarteta, tri klavirska kvarteta, dva klavirska trija, dva gudačka kvinteta, gudački oktet (za dvostruki gud. kvartet), dvije violinske sonate, dvije sonate za violončelo i klavir. U svim tim djelima besprijekorna je čistoća forme, dok im u sadržaju često nedostaju dubina misli i snaga emocije. Najbolje su mu uspjeli klavirski trio u d-molu, op. 49, gudački kvarteti u D-duru, op. 44 br.1 i u Es-duru op. 44 br. 3, te gudački oktet.

Na području koncertantne muzike nastao je jedan od vrhunaca Mendelssohnove umjetnosti. Ne mislimo time oba klavirska koncerta (u g-molu i d-molu), koji nose uobičajena obilježja preglednosti i dotjeranosti, nego genijalni koncert za violinu i orkestar op. 64 u e-molu (1838—1844), jedno od najuspjelijih srodnih djela cjelokupne violinske literature.[107] U tri stavka ovog djela udružuju se izvanredno sretno toplina melodije, romantička strastvenost i ekspresivnost, dovršenost i elegancija forme i visok stupanj virtuoziteta, koji ne zapada u izvanjsku, površnu briljantnost.

Mendelssohnovu djelatnost na području orkestralne muzike predstavljaju uvertire i simfonije. Dok su neke od uvertira zamišljene kao instrumentalni uvodi za scenska djela, druge su potpuno samostalne koncertne kompozicije. Mendelssohnove težnje k programnom oblikovanju najupadljivije su baš u uvertirama, od kojih su najuspjelije *San ljetne noći, Fingalova spilja (Hebridi,* 1829, prer. 1832), *Priča o lijepoj Melusini* i *Ruy Blas.* One odaju privlačnu raznovrsnost dojmova, izrazitost melodijskih zamisli i, nadasve, zanimljivost orkestralnog kolorita, koji zapanjuje svojom svestranošću u uvertirama *San ljetne noći* i *Fingalova spilja.*

Mendelssohn je napisao pet simfonija. Od prvih dviju mnogo je značajnija treća simfonija u a-molu, tzv. *Škotska simfonija.* To najznatnije Mendelssohnovo simfonijsko djelo, koje svoj postanak (poput uvertire *Fingalova spilja*) duguje umjetnikovu putovanju po Škotskoj, bilo je skicirano još 1831. a završeno tek 1842, u doba pune kompozitorove zrelosti i stvaralačke snage. *Škotska simfonija* odraz je osebujne sjevernjačke prirode, ali i života u njoj. Prizvuk sjete i potištenosti, što ga izaziva zamagljenost škotskog pejzaža, podudara se s prirođenom melankolijom Mendelssohnova temperamenta, koji u punoj očevidnosti izbija iz glavne teme prvog stavka:



[107] U novije vrijeme pronašao je violinist Yehudi Menuhin jedan Mendelssohnov violinski koncert iz mladenačkih dana, u d-molu.

U ostalim stavcima, koji su dokraja povezani i izvode se bez prekida, umjetnik se približio stanovnicima krajolika i njihovoj prošlosti. U drugom stavku (scherzo) susrećemo izvornu škotsku temu, pentatoničkog karaktera. U finalu ima i borbenosti: zalazeći mišlju u prošlost, Mendelssohn se sjećao burnih vremena Marije Stuart i njezine suparnice Elizabete te je epskim vizijama ispunio posljednje stranice svoga simfonijskog remek-djela. *Škotska simfonija* je i jedno od prvih srodnih djela u kojima se tema jednog stavka javlja i u drugima. Navedena tema, ponešto izmijenjena, postaje građom za veličanstveni, durski završetak simfonije.

U sasvim drugi svijet uvodi slušatelja četvrta simfonija u A-duru (tzv. *Talijanska simfonija*). Pisana 1830—1833, i ona je plod Mendelssohnovih putovanja; u njoj se odražavaju njegovi dojmovi iz Italije. Dodir s vedrom, mediteranskom prirodom, s narodnim pjesmama i plesovima Apeninskog poluotoka očit je u tom djelu prožetom životnom radošću i optimizmom, što oštro odudara od uobičajene Mendelssohnove melankolije i elegičnosti.

Peta simfonija u d-molu zapravo je druga po redu nastajanja. Mendelssohn ju je napisao u povodu proslave 300-godišnjice protestantske reformacije (1829—1830), pa je i zovu *Reformacijska simfonija.* U finalu iznosi zbor čuveni luteranski koral »Ein' feste Burg ist unser Gott«.

Mendelssohn je mnogo radio u oblasti vokalne muzike. Pisao je popijevke, manje vokalne sastave (uspjele dvopjeve) i zbornu muziku. Njega je privlačila i scena; no izuzevši operu s govorenim dijalozima *Gamachov pir* (1824—1825), nastalu u mlađim kompozitorovim danima, Mendelssohn drugih opernih djela nije ostavio, ali je napisao muzičke tačke za nekoliko krupnih djela klasičnog kazališta, tako za Sofoklovu *Antigonu,* Racineovu *Ataliju,* a osobito za Shakespeareov *San ljetne noći,* koji predstavlja njegov najveći uspjeh na tom polju.

Najznatnija svoja vokalno-instrumentalna djela dao je Mendelssohn na području oratorijske muzike. Oratorij *Pavao* (1836) i *Ilija* (1846) radovi su velike umjetničke vrijednosti, zamjerne melodičke čistoće i formalne uravnoteženosti. Ali je u njima Mendelssohn odviše naglašavao lirske epizode tekstova. U tome je i razlika između njega i Händela, koji je markantniji u potezima i manje mekan. Mendelssohn ne daje uz to zboru ono značenje što ga kao predstavnik narodnih masa ima u Händelovim oratorijima. S druge strane, oratorij *Ilija,* iznoseći borbu prorokovu protiv poganstva, za pravu, istinitu vjeru, makar i po cijenu pogibije, postao je u Njemačkoj, pred martovsku revoluciju 1848, dvostrukim simbolom: simbolom umjetničkog herojstva Mendelssohnova u borbi za očuvanje velikih tekovina evropske muzike, i simbolom herojstva naprednih građanskih liberalnih krugova.

Iz svega što je rečeno jasno proizlazi da je Mendelssohn odigrao krupnu ulogu u muzičkom životu Njemačke i Evrope. Njegov je utjecaj na suvremenike bio velik, kao što su velike i njegove zasluge: pomislimo samo na Bachovu renesansu i na utemeljenje leipziškog konzervatorija, na njegova djela s područja romantičke klavirske minijature i koncerta, simfonije i oratorija. Pa ako su manje pozitivne strane Mendelssohnova romantičkog temperamenta, sentimentalnost i manira, uvjetovale slaboće izvjesnog broja njegovih kompozicija, drugima, koje tih nedostataka nemaju, osiguran je trajan život, utemeljen na jasnoći, skladu i izvornosti misli.

Ostali predstavnici njemačkog muzičkog romantizma u prvoj polovini XIX stoljeća. Nakon prikaza umjetničke djelatnosti četvorice glavnih predstavnika muzičkog romantizma u Njemačkoj i Austriji u toku prve polovine prošlog stoljeća — Schuberta, Webera, Schumanna i Mendelssohna — preostaje nam da u kratkim crtama izložimo rad i drugih njemačkih kompozitora tih vremena i tako dopunimo sliku.

Znatan zastupnik tadašnje instrumentalne muzike bio je Ludwig Spohr (1784—1859) iz Braunschweiga. Zarana je počeo učiti violinu te se pod vodstvom pedagoga Fr. Ecka razvio u jednog od najvećih violinskih virtuoza romantizma; on je u mnogo čemu obogatio tehniku svog instrumenta (kromatički prijelazi na dvije žice, tehnika staccata). Spohr je priređivao česte koncertne turneje, osobito po Švicarskoj i Italiji, ali se nije bavio samo solističkim nastupanjem. Bio je i dirigent u različitim gradovima, u Beču, Frankfurtu i, naročito, u Kasselu, gdje je utemeljio čuvenu violinsku školu i napisao svoja najznačajnija djela. Spohr je, među ostalim, komponirao devet simfonija, u kojima istaknutu ulogu igraju programni elementi; simfonija pod naslovom *Die Weihe der Töne* karakteristična je u tom pogledu. Kompozitor je u njoj htio prikazati značenje muzike u čovjekovu životu. Spohr je ostavio i komorne radove (gudačke kvartete, dvostruke gud. kvartete, uspjeli nonet); važni su i njegovi violinski koncerti (napisao ih je 15), napose osmi, u A-duru, poznat pod nazivom *Gesangszene*. Popularne su nekad bile i njegove opere, među njima osobito egzotična *Jessonda* (1823).

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822), izraziti višestruki romantički talent, podjednako nadaren književnik, kompozitor i slikar, proveo je život kao kazališni dirigent. On je snažno djelovao na njemački muzički romantizam svojim bizarnim, fantastičnim pripovijestima, koje su privukle mnoge kompozitore (Schumanna, kasnije Offenbacha). Pisao je i muzičke kritike te je u nekim svojim književnim radovima (*Pjesnik i kompozitor*, 1813) na zanimljiv način iznosio svoje poglede na zadatke romantičkog kazališta. I teoretski i praktično, Hoffmann je u stvari prvi ideolog romantičke opere; on u mnogo čemu nagoviješta bližu i dalju budućnost, najavljujući Webera, a donekle i Wagnera. Hoffmannova najuspjelija opera *Undine* (1813—1814) ozbiljan je pokušaj ostvarenja njegovih umjetničkih pogleda. Sadržaj tog romantičkog scenskog djela, u kojemu su glavni junaci vitez i natprirodno žensko biće iz priče, karakterističan je za kasniji razvoj njemačke opere: romantična ideja o težnji nadzemaljskih bića da postanu ljudi, da osjete snagu ljudskih strasti i sudjeluju u zbivanju zemaljskog života, poslužila je za temelj mnogog romantičnog opernog libreta. Ali nije u tom pogledu karakteristična samo pojava takvih bića među ljudima; za mentalitet romantičara, koji bježi od stvarnosti u svijet iluzija, značajno je rješenje dramskog čvora takvih libreta: težnja natprirodnih bića za ljudskim životom redovito se ne ostvaruje; u dodiru s ljudskom zlobom, pakošću ili drugim porocima junak ili junakinja moraju napustiti zemlju i potražiti utjehu i sreću u drukčijem svijetu. Takav rasplet, karakterističan i za Wagnerova *Lohengrina*, susrećemo i u *Undini*.

Značajan majstor na području opernog stvaranja bio je Heinrich Marschner (1795—1861), nastavljač Weberovih nastojanja. Njegov je *Vampir* (1827) narodno-legendarna opera s fantastičnim prizorima strave i užasa, *Templar i Židovka*

(1829) blizu je velikoj viteškoj romantičkoj operi tipa *Euryanthe*, *Hans Heiling* (1832) također je operna legenda, u kojoj ima dodirnih tačaka s Wagnerovim *Ukletim Holandezom*. — Drukčiji je temperament bio nadareni Albert Lortzing (1801—1851), čiji su Singspieli uživali neobičnu popularnost, osobito u Beču. Služeći se također elementima Weberova opernog kazališta, Lortzing je dao nekoliko efektnih radova, izvornih i svježih; tipična malograđanska komika i tematika, koja je odgovarala konzervativizmu provincijskih građanskih krugova, pribavila je golem uspjeh Lortzingovim scenskim djelima, kakva su *Dva strijelca*, *Car i tesar*, *Kovač oružja*, *Zvjerokradica* (*Wildschütz*, 1842, možda najuspjelija). — Opere u stilu Singspiela pisao je i Konradin Kreutzer (1780—1849), dirigent i kompozitor popularnih pjesama i zborova. Njegovo je najpoznatije operno djelo *Konak u Granadi* (1834). — U Beču je djelovao Otto Nicolai (1810—1849), čije je najbolje djelo izvorna komična opera *Vesele žene windsorske* (1849, po Shakespeareu); njezina poletna predigra stekla je široku popularnost u koncertnim dvoranama. — Friedrich von Flotow (1812—1883) uživao je nekada velik ugled svojim operama *Martha* (1847) i *Alessandro Stradella*. One su pisane u duhu francuskih opera Adama i Aubera, s mnogo malograđanske sentimentalnosti i stilske nesređenosti. — Franz Lachner (1803—1890) pisao je opere (*Catarina Cornaro*, *Benvenuto Cellini*), simfonije, solo-pjesme u Schubertovu stilu. Ostavio je i osam orkestralnih suita, koje pripadaju prvim pokušajima oživljavanja te forme u XIX st. — Carl Loewe (1796—1869) dao je u svojim brojnim baladama niz malih remek-djela žive fantazije, katkada smjele harmonije i ukusne obradbe (*Heinrich ptičar*, *Fridericus Rex*, *Herr Oluf*, *Archibald Douglas*, *Eduard* i dr.). Pisao je i opere i oratorije (*Hiob*), ali danas živi još jedino u baladama. — Na instrumentalnom području djelovao je Johann Nepomuk Hummel (1778—1837), izvrstan klavirski virtuoz, kompozitor odličnih klavirskih kompozicija, koncerata (najuspjeliji mu je koncert u a-molu), sonata, rondoa, bagatela. Sastavljao je i didaktička djela za nastavu klavira.

Da bismo dopunili sliku muzičkog života tog vremena u Njemačkoj, spomenut ćemo još da je tada započeta i obnova na području crkvene muzike, koja se nalazila u očitu opadanju još od XVIII st. Svrha obnove koju je Kaspar Ett (1788—1847) počeo provoditi u Münchenu još od 1816. bila je da se oživi zanimanje za djela Palestrine i njegovih suvremenika te da se i dalje stvara u njihovu duhu. Važan doprinos tom nastojanju dala je rasprava *O čistoći muzičke umjetnosti* (1825), koju je objavio F. J. Thibaut (1774—1840). Središte djelatnosti na obnavljanju crkvene muzike prešlo je kasnije u Regensburg, gdje se osobito istakao radom na tom polju Karl Proske (1794—1861). U isto vrijeme počelo je rasti i zanimanje za gregorijanski koral, kojemu je predstojalo puno obnavljanje zaslugama benediktinaca iz Solesmesa. Najznatniji je plod u području preporoda crkvene muzike osnivanje prvog Cecilijanskog društva[108] u Bambergu (1868), nakon čega su se srodna društva pojavila i u drugim gradovima, u Njemačkoj i izvan nje. U cecilijanskom pokretu, koji je snažno propagirao klasičnu vokalnu polifoniju i davao poticaj za komponiranje novih crkvenih djela na temeljima velikog Palestrine, značajnu su ulogu u Njemačkoj izvršili osobito Franz Witt (1834—1888), Fr. X. Haberl (1840—1910) i Michael Haller (1840—1915).

Makar i sažeta, slika njemačkog muzičkog romantizma iz prve polovine XIX st. u dovoljnoj mjeri osvjetljuje svu važnost toga razdoblja. Po obilju novih težnja i postignuća, po novoj ulozi umjetnika u društvu, po intenzivnom združivanju muzike s ostalim umjetnostima i s književnošću, po oblikovanju novih muzičkih vrsta to je doba svakako jedno od najplodnijih u cjelokupnoj historiji muzike.

[108] Naziv potječe otuda što je sv. Cecilija zaštitnica muzike. S istog su razloga i mnoge revije posvećene crkvenoj muzici nosile taj naziv.

FRANCUSKA I TALIJANSKA OPERA U PRVOJ POLOVINI XIX STOLJEĆA

Prikazivanje francuske i talijanske opere iz prve polovine prošlog stoljeća u sklopu jednog te istog poglavlja ima i svoju simboličku vrijednost. To je naime doba kad se predstavnici opere jednog i drugog naroda međusobno toliko približuju da je katkada teško ustanoviti što pripada francuskoj a što talijanskoj operi. Još jasnije rečeno, to je doba kad Pariz postaje umjetničkim središtem Evrope i svijeta, kad umjetnici svih zemalja gledaju u francuskoj prijestolnici vrhovni cilj svojih nastupa i smatraju da su samo onda stekli svjetsku slavu kad im je i pariska publika priznala sposobnost i veličinu.

Najčuveniji talijanski operni kompozitori tih vremena odlaze također u Pariz. Cherubini, Spontini, Rossini, Bellini i Donizetti — vodeći majstori tadašnje talijanske opere — povezali su svoju djelatnost kroz dulje ili kraće vrijeme za Pariz, grad koji im je dao pobude za mnoga značajna djela.

Otuda je razumljivo da je teško odjeljivati tadašnju francusku operu od talijanske, izlagati muzički život francuske prijestolnice toga vremena a ne spominjati imena navedenih umjetnika, pratiti razvoj opere u Francuskoj a ne istaknuti udio što su ga pri tom imali Cherubini, Spontini i Rossini.

OPERA U FRANCUSKOJ

Čitavu prvu polovinu prošlog stoljeća opera je u središtu pažnje pariskog općinstva. Francuski kompozitori pišu gotovo isključivo opernu muziku, a to čine i stranci koji borave u Parizu. Izuzevši Berlioza, koji je potpuno osamljen, domaći se muzičari uglavnom malo bave instrumentalnom muzikom, pa već ta činjenica ukazuje na izrazitu jednostranost koja izbija čim se stvaralaštvo francuskih kompozitora toga vremena usporedi s mnogostranim obiljem što su ga ostavili njemački romantičari. To ipak ne znači da je u Francuskoj bio zamro život na polju instrumentalne muzike. Ali i tu prednjače stranci (Chopin, Liszt, Paganini, Thalberg). Uz to je i na tom području, kao i na opernom, publika očitovala istu onu nepouzdanost ukusa zbog koje se podjednako divila istinskoj ljepoti muzičkih remek-djela kao i ispraznom virtuozitetu i blještavoj vještini. Doduše, Pariz je bio i drukčiji. No u XIX st. njega su takvim učinile različite okolnosti: pojave reakcionarnih režima, koji su kruto potiskivali napredne pokrete, sve veće ekonomsko izdizanje građanskog staleža, koji se postepeno pretvarao u nosioca izrazito kapitalističkog poretka i — u vezi s tim — gledanje na umjetnost kao na puku zabavu, razonodu dokona društva, koje se odmara i traži draškanje osjetila.

Nakon decenija francuske revolucije novu etapu francuske opere obilježuju godine Napoleonove vladavine (1799—1814). To je doba kad se u oštroj oprečnosti, ali usporedno, razvijaju mlade romantičke težnje i klasicističke tendencije koje favorizira dvor i njegova potreba za monumentalno-hladnim akademskim prikazivanjem slavnih djela i bitaka imperatorovih, oživljujući time vještačkim putem predrevolucionarni klasicizam.

Krupne političke i socijalne promjene nužno su, dakle, izazvale promjene i u oblasti umjetnosti, pa tako i muzike. Napoleonova diktatura ukinula je velike javne svečanosti i praznike iz doba republike, a u novim svečanim zgodama, koje su se u stvari pretvarale u vojne parade, narod više nije aktivno sudjelovao. Pjesme koje vojska pjeva ne nose na sebi herojskih crta kao Marseljeza, već su blizu tipu romance, umjetničke vrste koja se u prvoj polovini stoljeća mnogo gajila u salonima imućnijih građana, ali je veoma često odavala tragove sladunjave sentimentalnosti. Restauriranje crkvenih blagdana i obreda pojačalo je interes kompozitora za različite crkvene forme, posebno za requiem i Te Deum.

Opera se na pozornici uglavnom razvija u dva smjera: ona je ili velika historijska opera s naglašenim herojskim obilježjima, ili komična opera, u kojoj je težište često na prevagi lirskih elemenata i sentimentalnosti. No javljaju se i legendarno-mitološki motivi, posebno u baletima. Lako je uočiti da su opere historijsko-herojskog i mitskog karaktera (uključujući i balete) išle u red djela koja su se izvodila u dvorskom opernom kazalištu, tzv. Carskoj akademiji, dok je lirsko-sentimentalna komična opera pripadala slobodnijim nastojanjima romantičara.

Među predstavnicima romantičke komične opere Napoleonovih vremena, spomenimo najpoznatije. Nicolas Dalayrac (1753—1809), koji je već u predrevolucionarno doba stekao slavu, osobito operom *Nina ili luda iz ljubavi* (1786), postao je izraziti zastupnik opernog roda, na koji je znatan utjecaj izvršila vokalna romanca svojom mekanom, raznježenom lirikom. U tom smislu karakteristične su njegove opere *Kuća na prodaju* (1800) i *Gulistan* (1805). Niccolo Isouard (1775—1818), s Malte (nekada se i potpisivao Niccolò da Malta), došao je u Pariz 1799, pošto je učio muziku u Italiji, gdje je požnjeo i prve kazališne uspjehe. Uz opere *Joconde* i *Jeannot et Colin*, Isouard je široku popularnost stekao opernom pričom *Pepeljuga* (*Cendrillon*, 1810), u kojoj su veoma omiljele bile romance, jednostavne, ponešto sentimentalne, ali u skladu s općim ugođajem djela.

Značajan je bio rad što ga je u području opere izvršio Étienne Nicolas Méhul (1763—1817) sa svojih više od četrdeset opernih radova. On je već u prvim scenskim djelima pokazao mnogo smisla za produbljivanje uloge orkestra. U tom pogledu karakteristična je opera *Ariodant* (1799), u kojoj susrećemo i lajtmotiv; Méhul ga primjenjuje usklađujući ga sa scenskom situacijom na koju se odnosi. God. 1807. izvodi se njegovo remek-djelo, opera *Josip u Egiptu*, u kojoj nema nikakva ljubavnog zapletaja ni ženskih uloga. Sazdan na jednoj epizodi iz Biblije, on donosi povijest Josipa, kojega su braća prodala i kojima on kasnije, pošto je u tuđini postao ugledan i imućan, oprašta to nedjelo, zajedno sa starim slijepim ocem Jakovom. Uz solističke odlomke, veoma malobrojne, ističu se u tom djelu nastupi manjih vokalnih sastava i zborova. Orkestar je također aktivan kao tumač duševnih stanja. On odaje osobine Méhulova instrumentiranja, osobito u uvertiri, koja svakako ide u red najuspjelijih francuskih opernih predigra te joj u to vrijeme pripada mjesto uz Gluckove i Cherubinijeve.

No punu karakterizaciju Napoleonovske epohe ne daju operna djela idiličkog, lirskog, sentimentalnog i legendarnog karaktera, kakva su se izvodila na pozornici pariske Komične opere. Za razdoblje Napoleonove diktature izrazitija su velika historijsko-herojska operna djela, što su se nizala na daskama Carske akademije za muziku. Za to su kazalište pisali mnogi čuveni libretisti i kompozitori; ono je privlačilo postojanu pažnju čuvenih majstora baleta i režije, glasovitih pjevača i pjevačica, koji su svi hrlili u Pariz, osobito iz Italije.

Gdje su tadašnji kompozitori nalazili teme za svoje opere historijsko-herojskog tipa? U povijesti starih istočnih naroda, u veličini Rimskog Carstva, u neustrašivosti srednjovjekovnih vitezova, u smjelosti i ustrajnosti osvajača novih svjetova. Na pozornici se u glavnim ulogama javljaju znameniti vojskovođe i veliki ratnici; na njoj se biju bitke i opsjedaju utvrde i gradovi. Stotine statista, konji, katkada i slonovi (sjetimo se baroknih vre-

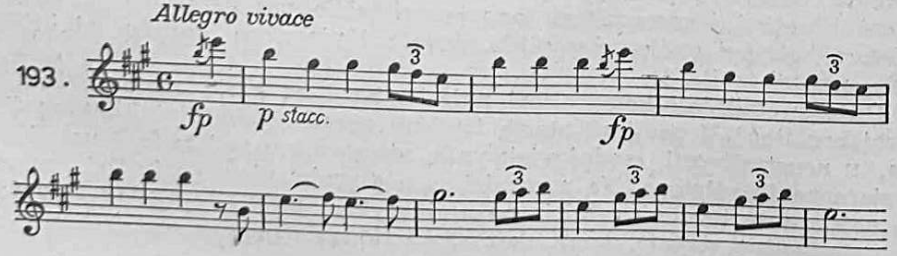
mena), pridonose dojmu monumentalnosti, raskoši, sjaja i veličine. A zar je moglo biti drukčije u doba kad su sve oči bile uprte u Napoleona, čija zvijezda, kako se mislilo, neće nikada zapasti? Bilo je to doba kad su ga svi veličali i tražili načina kako da posrednim putem iznesu njegovu osvajačku snagu i vještinu, njegovu mudrost državnika i zakonodavca. I tako je i operna pozornica postala mjestom na kojemu je Napoleon živio u desecima najrazličitijih uloga, iz svih vremena i krajeva.

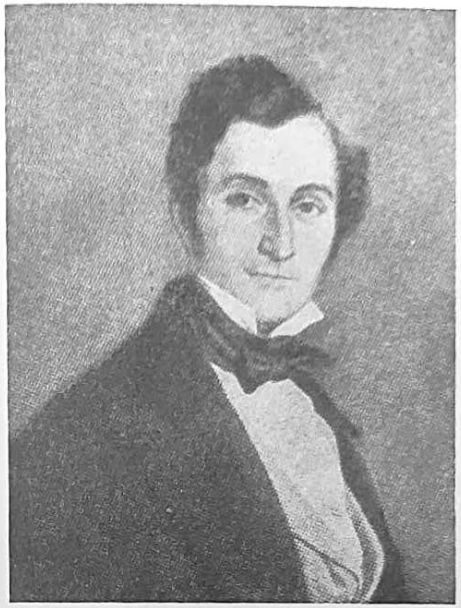
Najznatniji predstavnik ovog tipa opere nije Francuz, nego Talijan Spontini, s proslavljenim djelima *Vestalka* i *Ferdinand Cortez ili osvajanje Meksika* (v. o njemu na str. 407—408).

U razdoblju restauracije Bourbonaca (1814—1830) historijsko-herojska opera izgubila je značenje što ga je imala u vrijeme Napoleona. Interes za nju oživjet će tek u danima pred revoluciju 1830. Naprotiv, romantično-komična opera doživljuje doba cvjetanja.

U to vrijeme najznačajniji je predstavnik francuske opere François Adrien Boïeldieu (1775—1834), koji je od 1803. do 1811. boravio u Petrogradu, gdje je najviše priznanja stekao operom *Prevrnuta kola*. Nakon povratka u domovinu nastaju njegove opere *Jean de Paris* (1812), *Crven-kapica* (1818) i naposljetku njegovo najznatnije scensko djelo *Bijela gospođa* (*La Dame blanche*, 1825), jedan od najizrazitijih primjera romantičke opere u Francuskoj. Prema motivima iz romana Waltera Scotta, omiljelog autora romantičara, libreto za tu operu napisao je književnik Eugène Scribe (1791—1861), neobično plodan kazališni pisac, čija su djela uživala golemu popularnost. Scribe je u svojim radovima ponajviše obrađivao zbivanja i prilike iz imućne građanske okoline, crtajući egoistične instinkte, kako su se ispoljivali u bezobzirnim težnjama k materijalnoj koristi, častima i položajima; ali on nije polagao mnogo važnosti na to da putem pozornice rješava krupna društvena pitanja ili da odgaja. Njega je prvenstveno privlačila zanimljivost zapletaja. Poznavajući izvanredno zakone scenskog djelovanja, Scribe je bio doista majstor u izmišljanju peripetija i u neočekivanu rješavanju čvorova. Međutim, nedostaci njegove koncepcije dramskog djela osjetili su se i u njegovoj bogatoj libretističkoj djelatnosti. Scribe, čiju su suradnju žudno tražili najistaknutiji operni kompozitori njegova doba, postavljao je i na tom području težište na spoljašnje kazališne efekte, pa će mane tzv. velike opere dobrim dijelom potjecati iz njegovih libreta.

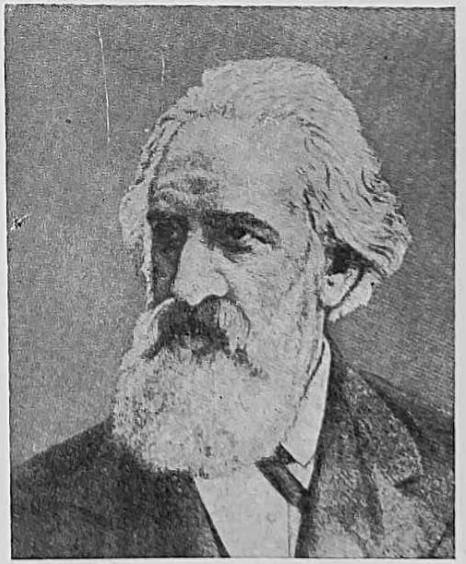
U središtu je radnje u *Bijeloj gospođi* starinski škotski dvorac po kojemu luta bijela prikaza, zapravo preobučena vlasnikova štićenica. Njoj polazi za rukom spriječiti da dvorac prijeđe na dražbi u ruke bivšeg vlasnikova sluge, koji se u međuvremenu obogatio. Opća atmosfera ugođaja, lokalni kolorit, koji je Boïeldieu pokušao dočarati umetanjem narodnih škotskih napjeva, od kojih je ovaj bio najpopularniji:





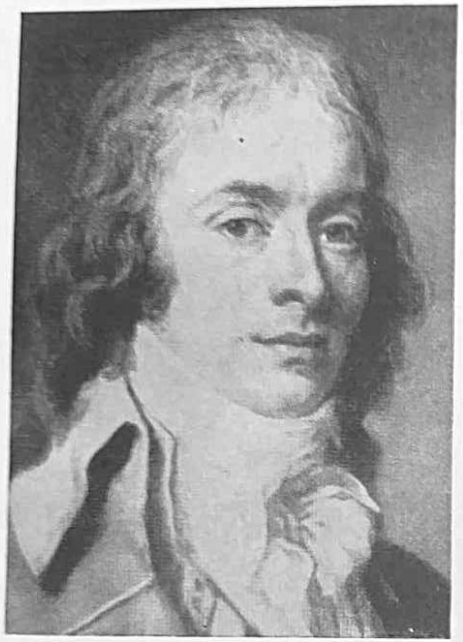
Albert Lortzing

Otto Nicolai



Friedrich von Flotow

Carl Loewe



Étienne Nicolas Méhul

François Adrien Boïeldieu

Daniel François Auber

Louis Joseph Hérold

odnos glavnog junaka i »fantoma«, tipično romantično izmjenjivanje prizora iz stvarnosti i fantastike — sve to pridonosi očitovanju romantičkih obrisa *Bijele gospođe*, opere u kojoj je Boïeldieu pokazao mnogo nadarenosti i istančana smisla za stvaranje danog ugođaja. Po formi, to je djelo uobičajena komična opera s govorenim tačkama. Ali — kao i opera *Freischütz*, koju bismo po obliku mogli nazvati Singspielom — *Bijela gospođa* se uzdiže iznad te kazališne vrste vrijednošću i opsegom muzičkih tačaka.

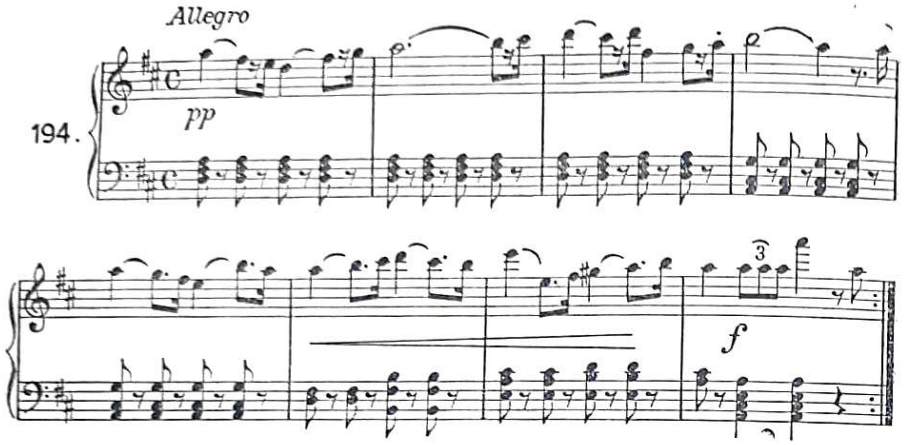
Jedan od najplodnijih opernih kompozitora Francuske bio je Daniel François Auber (1782—1871), umjetnik koji je za svoga dugog života napisao oko 50 opernih radova. U njegovim se djelima na poseban način ogledaju zbivanja u socijalnom i političkom životu Francuske. Dok opera *Nijema iz Porticija (La Muette de Portici,* 1828) nosi već na sebi tragove dana za kojima će doći srpanjska revolucija 1830, Auberove brojne komične opere odražavaju mentalitet građanske bezbrižnosti i žudnje za razonodom u razdoblju između dvije revolucije (1830—1848).

Nijema iz Porticija značajno je operno djelo. Nakon Rossinijevih pokušaja oko oživljavanja historijsko-herojske opere, koja je, kako smo istakli, poslije Napoleonova pada i sama doživjela svoj pad, baš je ova Auberova opera značila prvi važan korak k buđenju interesa za tu vrstu. To se, dabome, nije dogodilo slučajno. *Nijemu* je izazvalo sve veće uzbuđenje u Parizu i Francuskoj i golemo nezadovoljstvo zbog ograničenja što ih je — pripremajući apsolutizam — uvodio Karlo X u svom izbornom zakonu i u zakonu o štampi.

Nijema iz Porticija predstavlja već i tip tzv. velike opere, koji će otada nekoliko decenija vladati jednim dijelom francuske i evropske operne pozornice. Libreto Scribea, veoma vješto sastavljen, donosi epizodu iz ustanka napuljskih Talijana protiv stranog gospodara, španjolskog kneza namjesnika (1647). Glavna uloga u toj operi nije povjerena pjevačici: junakinja, nijema djevojka iz puka, koju je knez obeščastio, služi se pri svojim nastupima samo mimikom i pokretima. Nevolja koja ju je zadesila postaje ishodištem bune što je podiže njezin brat Masaniello. Zanimljivo je kako je Auber i muzički razgraničio karaktere pojedinih uloga: dok osobe sa španjolskog dvora pjevaju bravurozne arije i odlomke u stilu tradicionalne kozmopolitske dvorske opere, ljudima iz naroda, pojedincima ili kolektivu, namijenjene su melodije narodnog napuljskog prizvuka. U tom pogledu značajne su zborne tačke napuljskih ribara.

Nijema iz Porticija vršila je na publiku redovito veoma snažan dojam. Ovo Auberovo djelo sjajan je primjer izrazito socijalne uloge koja muzici odvajkada pripada: kad se 1830. izvodilo u Bruxellesu, uzbuđeno je općinstvo po izlasku iz kazališta priredilo velike demonstracije, kojima je započela uspješna akcija za otcjepljenje Belgije od Holandije. A da je u *Nijemoj* doista bilo borbenosti i revolucionarnog zanosa, svjedoči čuvena pjesma ustanika sa svojom oštrom i izrazitom ritmikom (v. primjer br. 194).

Uz stalnu suradnju Scribea, koji mu je napisao sve operne librete, Auber je od 1811. do 1869. uglazbio velik broj komičnih opera. Ali sve nisu na istoj visini. Njegov je najveći uspjeh na tom polju svakako opera *Fra Diavolo* (1830), a za njom *Crni domino, Krunski dijamanti, Zidar, Brončani konj* i



druge. Kao autor komičnih opera Auber unosi u muzičko tkivo više izrazite veselosti i zabavnosti; on prilično zapušta sentimentalno-lirske elemente, živo zastupane u komičnoj operi iz prvih decenija stoljeća.

Velika opera, koju je inaugurirala Auberova *Nijema iz Porticija,* a Rossini je svojim *Vilimom Tellom* (1829) dalje razvio i usavršio, doživjela je doba svog cvata djelatnošću Meyerbeerovom.

Jakob Liebmann Beer, sin bogata bankara, rođen u Berlinu 1791. proširio je svoje drugo prezime u Meyerbeer, dodavši mu ime svog djeda po majci, Meyera. Rano je stekao temeljitu muzičku izobrazbu radeći s istaknutim ondašnjim pedagozima, među njima s Clementijem, Zelterom i Abbé Voglerom. Godine 1816. odlazi preko Pariza u Italiju, gdje ubrzo stječe

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE

AUJOURD'HUI LUNDI 29 FEVRIER 1836,

LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DES

HUGUENOTS

Opéra en 5 actes.

CHANT : Mmes A. Nourrit, Levasseur, Prevôt, Ferdinand-Prévost, Massol. Dérivis, Wartel, Serda, Trévaux, Bernadet, Charpentier, Alizard, Mmes Gosselin, Dorus-Gras, Falcon, Flécheux, Laurent. DANSE : Mlle Mazillier, Simon, Quériau, Desplaces, Mmes Montessu, Roland, Forster, Maria, Blaisy, Albertine, Florentine

Toutes les Entrées de faveur sont suspendues.

(On commencera à 7 heures précises.)

Toutes les Places ayant été louées d'avance, les Bureaux ne seront pas ouverts.

Indications pour la location des loges, au Bureau de la location de l'Académie Royale de Musique, rue Grange-Batelière, Hôtel Choiseul

LE BUREAU DE LOCATION EST OUVERT, TOUS LES JOURS, DE 11 HEURES A 4 HEURES.

Objava prve izvedbe Meyerbeerove opere *Hugenoti*

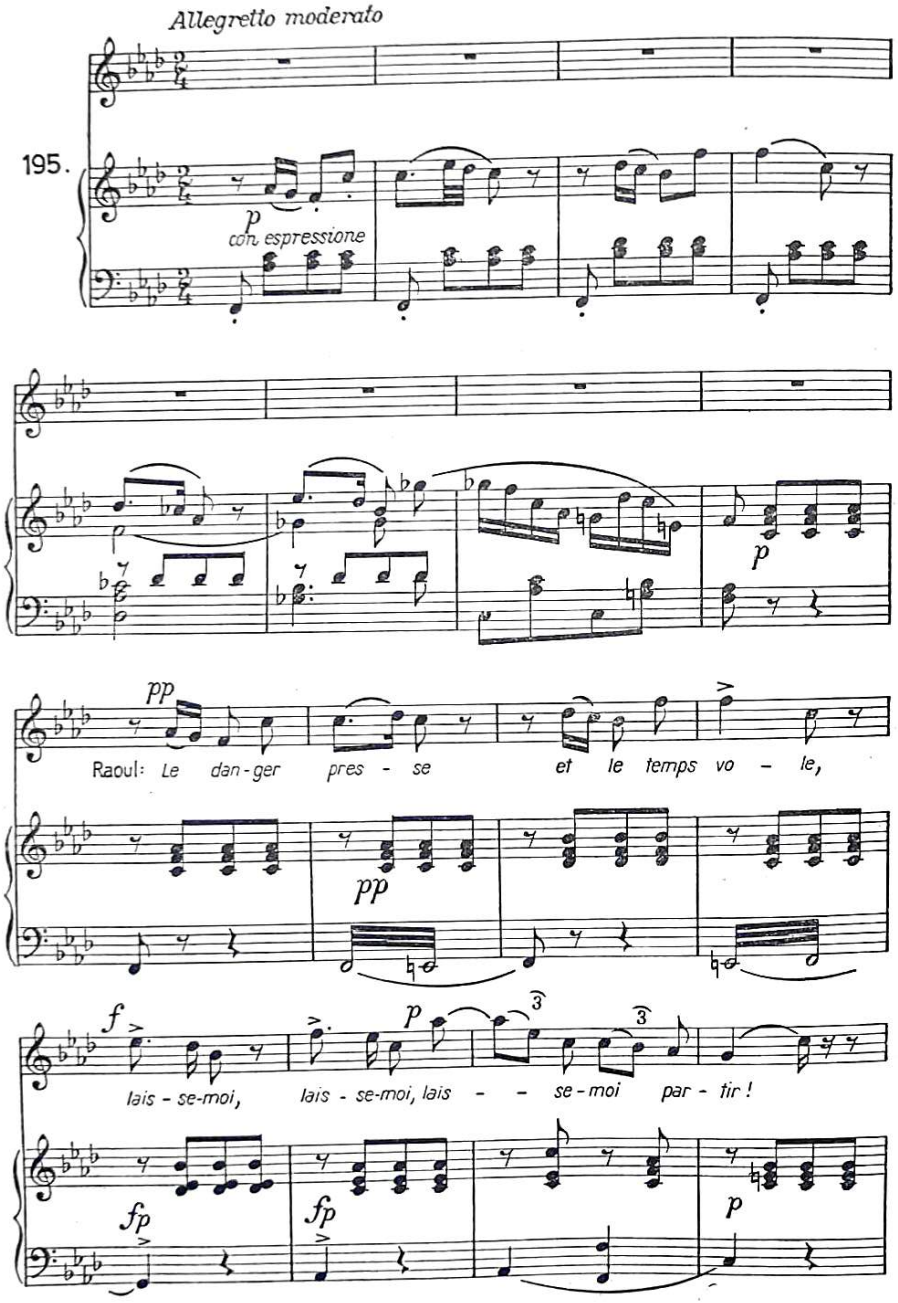
priznanja i popularnost. God. 1826. dolazi u Pariz, u kojemu će provesti velik dio svoga života. U francuskoj prijestolnici nije odmah počeo pisati operu kojom će se predstaviti francuskom općinstvu. Strpljivo je proučavao okolinu, djela što su se na muzičkoj pozornici prikazivala, simpatije i ukus publike, kao i sve kanale s pomoću kojih se reklamom i organiziranom kampanjom priprema kazališni uspjeh. Tada je našao put do Scribea. Ovaj mu je napisao libreto za operu *Robert đavo* (*Robert le diable,* 1831), koja je Meyerbeeru odmah pribavila velik ugled. To djelo udružuje sva obilježja velike opere: dekorativnost, isticanje vanjskih efekata, brižljivo nizanje oštrih kontrasta, naglost obrata, izrazitost i reljefnost muzike. U *Robertu đavlu* Meyerbeer je već izgradio svoj operni stil, koji u suštini počiva na eklektičnom, često ukusnom stapanju raznorodnih elemenata, talijanske melodike, francuskog ritma i deklamacije te njemačke harmonije i kolorističke instrumentacije. Osim toga, u tom djelu, koje obiluje i fantastičnim elementima, omiljelima u svijetu romantike, možemo zamijetiti i arhitektonske osobine pariske velike opere, posebno majerberske. Velika opera redovito ima pet činova. U prvom susrećemo romancu (baladu), koja pripravlja zaplet; u finalu prvog čina rađa se obično prvi sukob. Drugi čin donosi uvijek dvopjev glavnih osoba (drugi dvopjev, prožet napetom dramatikom, nalazit će se u četvrtom činu). Treći je čin određen za velike prizore s mnogo statista, zborne nastupe, balete, povorke. Dramatska napetost doseže vrhunac u četvrtom činu (značajni dvopjev protagonista). U petom činu sukobljuju se suprotne sile: čvor se rješava i dovršava apoteozom, u kojoj dolazi do izražaja i didaktička strana djela.

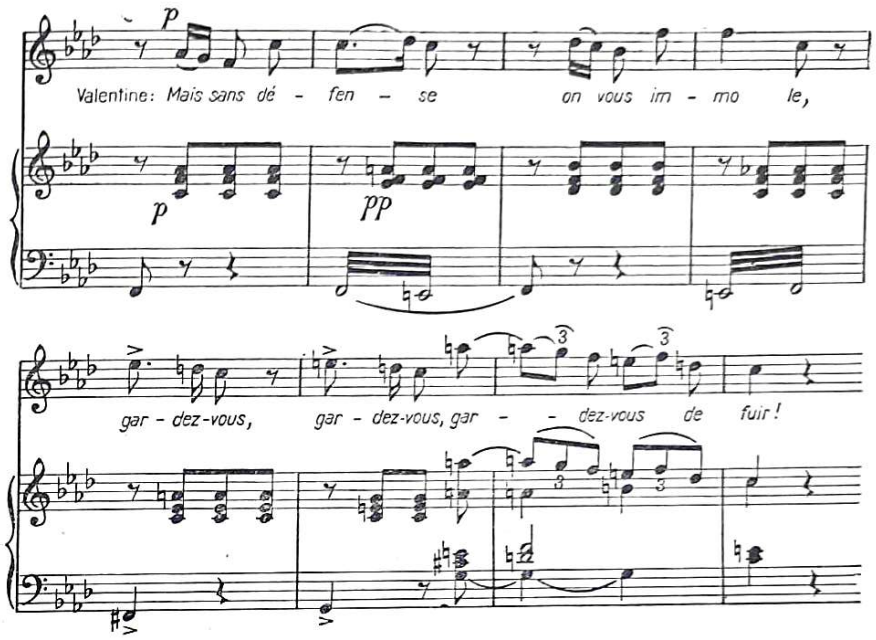
Meyerbeer nije mnogo ni često pisao. Tek 1836. pojavila se njegova druga velika opera, *Hugenoti,* što je njegovo najbolje operno djelo. U suradnji sa Scribeom, koji će mu napisati i ostale librete, Meyerbeer je s *Hugenotima* prešao na područje historijsko-herojske opere. Uzimajući dramsko zbivanje iz jednog veoma značajnog odsjeka francuske povijesti, on je u toj svojoj operi osvijetlio ideju o vjerskoj nesnošljivosti kao izvoru teških socijalnih nedaća, ali više sa stajališta ličnih doživljaja junaka nego u općedruštvenom pogledu. Majstor scenske kompozicije, Meyerbeer je u *Hugenotima* oblikovao nekoliko svojih najuspjelijih prizora. Težeći za profinjenošću kolorita, Meyerbeer je u prvom činu, u Raoulovoj romanci, uveo i starinsku violu d'amore, da bi dobio arhaičku obojenost. Iz tog se razloga poslužio i poznatim protestantskim koralom »Ein' feste Burg ist unser Gott«, koji susrećemo u predigri, gdje ga orkestar varira.

Da bismo ilustrirali tip Meyerbeerove melodike donosimo na str. 404—405 primjer iz te opere (dvopjev Valentine i Raoula iz IV čina).

U dosta dugom vremenskom razmaku između nastanka *Hugenota* i *Proroka (Le Prophète,* 1849), svoga drugog značajnog opernog djela, Meyerbeer je neko vrijeme proveo u Berlinu, gdje je naslijedio Spontinija na mjestu dvorskog kompozitora. Dok u muzičkom pogledu *Prorok* predstavlja nazadak prema *Hugenotima,* zbog naglašavanja vanjske dekorativnosti i isprazne patetičnosti, komična opera *Dinorah* (1859) označuje traženje novih putova; u njoj očito prevladavaju lirski elementi, a izrazito je i približavanje jednostavnoj melodici i ritmici narodnog podrijetla. Te lirske crte neobično su karakteristične za posljednju Meyerbeerovu veliku operu, *Afrikanku* (1865), na kojoj je radio još od 1838. U tom djelu, kojeg premijere nije doživio jer

je umro 1864, dok su se održavali pokusi, Meyerbeer je međusobno suprotstavio dva svijeta: svijet neustrašivog pomorca Vasca da Game i egzotični svijet crnih ljudi, kojima je srce puno toplih čuvstava, ali i požrtvovnosti, samoprijegora i spremnosti na najveće žrtve. Junakinja Afrikanka, zaljub-





ljena u Vasca, omogućuje mu bijeg sa ženom koju on voli, našto se sama ubija, udišući otrovni miris nekog drveta. I u ovom opernom djelu kao i drugdje, lična zbivanja potiskuju u pozadinu općedruštvena: borba Vasca, predstavnika novih vremena, s konzervativnom feudalnom reakcijom blijedi pred borbom pomorca između ljubavi prema zaručnici Ines i privrženosti koju osjeća prema Afrikanki. Novi element — egzotiku — pokušao je Meyerbeer dočarati trudeći se da postigne lokalni kolorit u prizorima koji se odigravaju na afričkom tlu (obredi i molitve, plesovi svećenika i vojnika).

Smrću Meyerbeerovom završava se i razdoblje uspona i cvata velike opere. Francuska opera postepeno napušta historijski heroizam i sve više iznosi zbivanja obilježena lirskom intimnošću.

Uz Meyerbeera, koji je osim opera pisao i druge kompozicije (scensku muziku za dramska djela, kantate, pjesme, duhovne radove, poznate orkestralne »Fackeltänze«), istakli su se u to vrijeme i drugi kompozitori.

Louis Joseph Hérold (1791—1833) imao je najviše uspjeha romantičkom operom *Zampa* (1831), donekle srodnom *Fra Diavolu*, u kojoj ima i fantastičnih elemenata. — Adolphe Adam (1803—1856) napisao je oko pedeset opernih djela i baleta. Baleti su mu značajni zato što zapravo inauguriraju razvoj francuskog romantičnog baleta, koji će Delibes usavršiti i dovesti do vrhunca. Najuspjeliji mu je balet *Gisèle*, a od opera *Le Postillon de Lonjumeau* (1836), *Le Châlet* i *Kad bih bio kralj* (*Si j'étais roi*, 1852). Adamova je melodika laka, pristupačna i dopadljiva. — Jacques Fromenthal Halévy (1799—1862) ostavio je više od trideset opera, što komičnih, što velikih. Njegova je najbolja komična opera *Munja* (*L'Éclair*, 1835), dok je u stilu velike opere najviše uspio operom *Židovka* (*La Juive*, 1835), veoma značajnim djelom, u kojemu je bilo dovoljno životne snage da preživi i najčuvenije Meyerbeerove radove. S mnogo dramatske snage i istine oblikovao je Halévy u *Židovki* središnji lik fanatika Eleazara.

Devetnaesto stoljeće znači u razvoju talijanske opere doba novih putova i ostvarenja. To se prvenstveno odnosi na ozbiljnu operu, koja postepeno svladava svoju tešku krizu iz XVIII st. Ali ozdravljivanje je dolazilo polagano. Pokušaji uvođenja Gluckovih reformnih postignuća samo su donekle uspjeli, pri čemu valja istaknuti djelatnost Simona Mayra (1763—1845), opernog kompozitora, pedagoga, teoretičara i historičara, koji je za svog dugogodišnjeg boravka u Italiji napisao niz opernih djela s istaknutom ulogom zbora i orkestra, dakle baš onih elemenata koji su u talijanskoj operi bili prilično zapostavljeni.

Kako je već u uvodu ovog poglavlja rečeno, povijest talijanske opere u mnogo čemu usko je povezana s francuskom. Mnoga značajna operna djela talijanskih kompozitora nastaju u Parizu, u specifičnim uvjetima tamošnje društvene i političke atmosfere. Opere za pariška kazališta pišu među prvima Cherubini i Spontini.

Luigi Cherubini rodio se u Firenci 1760, gdje je učio muziku s ccem, koncertnim meštrom opernog kazališta. Studije je nastavio u Bologni s čuvenim Sartijem. Uskoro započinje karijeru opernog kompozitora i piše niz opera za talijanska kazališta. God. 1784—1786. boravi u Londonu kao dvorski kompozitor, a zatim se 1788 — već poznat i ugledan — nastanjuje u Parizu, gdje uz kraći prekid živi do smrti (1842). Tu razvija široku stvaralačku djelatnost na polju ozbiljne opere, a djelomično i komične opere. Uz to sudjeluje u radu konzervatorija, najprije kao nastavnik, zatim, za posljednjih dvadeset godina života, i kao njegov ravnatelj.

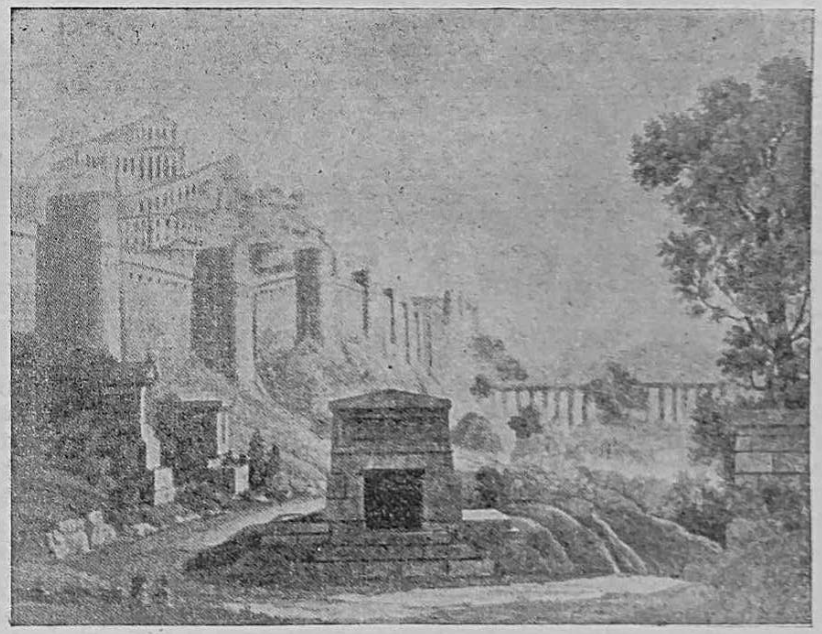
Dok je prva Cherubinijeva pariska opera — *Demofont* — pisana u stilu Gluckovih tragedija, *Lodoiska* (1791) već pripada novom tipu opere spasa. *Eliza ili brdo sv. Bernarda* (1794) također je opera spasa, ali u njoj borba protiv tiranije iščezava i ustupa mjesto samilosti, težnji k uklanjanju nesporazumaka putem žrtve. Junak ove opere već je romantičar, koji bi u očaju htio prekinuti sa životom. U *Elizi* treba istaknuti zanimljive slike iz prirode (oluja zimske noći u brdima) i težnje za lokalnim koloritom (zbor Savojaca pjeva pjesmu u dijalektu svoga kraja). Godine 1800. izvodi se Cherubinijeva opera *Dva dana (Les deux journées,* u Njemačkoj poznata pod naslovom *Der Wasserträger — Vodonoša),* njegovo najuspjelije operno djelo, koje je u prvoj polovini prošloga stoljeća uživalo golemu popularnost. I to je opera spasa; Cherubini suprotstavlja aristokratski par grofa Armanda i njegove žene okolini malih ljudi iz naroda. Grofa i ženu mu progoni policija kardinala Mazarina, a priprosti vodonoša daje im utočište i pokušava ih izbaviti, sjećajući se grofova dobročinstva, kad mu je jednom spasio sina. Tako dolazi do izražaja suosjećanje prema nesretnima i potrebnima, ispoljuju se osobine one humanosti koju su revolucionarna vremena isticala i uznosila. Cherubini je u operi *Dva dana* dao djelo u kojemu prevladava jednostavnost i prirodnost, bez romantičke patetike i pretjeranosti. I malobrojne solističke tačke — koje svjedoče o tome kako je Cherubiniju bilo malo stalo do toga da publiku i njezinu simpatiju privuče bravuroznim vokalnim nastupima — i manji vokalni sastavi i zborovi očituju potrebnu izrazitost, ali u granicama jasnoće, preglednosti i kao neke suzdržanosti; ta će obilježja biti sve karakterističnija za Cherubinija u drugom razdoblju njegove umjetničke karijere. Uvertira opere *Dva dana* pravo je remek-djelo za sebe, jedan od najznatnijih primjera dobre orkestralne muzike nastale u Francuskoj.

Uz spomenuta operna djela Cherubini je napisao i druga (*Médée,* 1797, *Anacréon,* 1803, *Faniska,* 1806, *Abencérages,* 1813, *Ali-Baba,* 1833), ali ni u jednoj nije dosegao visinu na kojoj se nalaze radovi napisani u doba revolucije i neposredno poslije nje. Svoju stvaralačku djelatnost nije Cherubini ograničio samo na operno područje. Pisao je i komorne kompozicije i, osobito, crkvena djela. Među ovima ističu se njegovi čuveni requiemi u c-molu i d-molu, uz mise i radove oratorijskog karaktera. Svima tim kompozicijama on je posvjedočio ozbiljno i duboko znanje i upravo klasično osjećanje formalne ravnoteže.

Plod njegove nastavničke prakse je znameniti priručnik za kontrapunkt i fugu, kojim se duge decenije služila sva Evropa.

Kao čovjek, Cherubini je bio čvrsta značaja. Često se spominje njegov odnos prema Napoleonu, koji ga nije trpio baš zbog toga što nije htio da mu se dodvori. Otuda i razmjerno rijetke izvedbe Cherubinijevih djela u doba Napoleonove vladavine. Velikom osvajaču trebali su drukčiji ljudi; trebali su umjetnici koji će ga uz pomoć pozornice uznositi i slaviti. A takav je upravo bio Spontini.

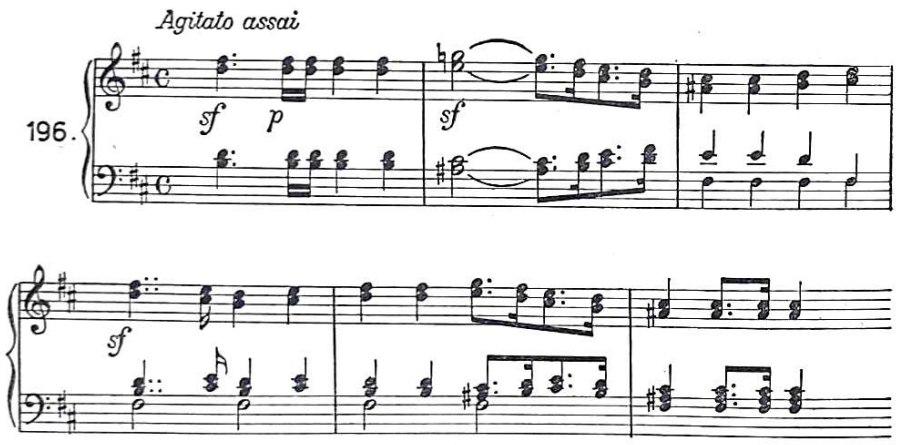
Rođen 1774. u mjestu Maiolati kod Ancone, gdje je i umro 1851, Gaspare Spontini je muzičku naobrazbu stekao u napuljskom konzervatoriju. Dovršivši nauke, počinje pisati opere, kojih se velik broj u toku nekoliko godina prikazivao u kazalištima Rima, Napulja, Firence, Palerma i Mle-



Schinkelova dekoracija za 3. čin Spontinijeve opere *Vestalka*

taka. Godine 1803. Spontini se nastanjuje u Parizu, postaje dvorski kompozitor carice Jozefine i doživljuje velike uspjehe operama *Vestalka (La Vestale,* 1807), i *Ferdinand Cortez* (1809). God. 1820. prihvaća Spontini poziv pruskog kralja Fridrika Vilima III i odlazi na njegov dvor kao glavni muzički ravnatelj. U Berlinu je morao izdržati teške borbe s brojnim protivnicima, koji su mu ili zavidali ili se suprotstavljali njegovim reakcionarnim političkim osjećajima, kojima je Napoleon još uvijek bio ideal. Mnoge je neugodnosti skrivila i njegova nagla, ohola i nesnošljiva ćud. Osim toga, on je otvoreno propagirao pretežno svoja djela, a zapostavljao i potcjenjivao tuđa. To je bilo utoliko nezgodnije što su opere koje je komponirao u Njemačkoj (*Nurmahal, Alcidor, Agnes von Hohenstaufen*) očitovale prilično opadanje njegove invencije, što je uzalud nastojao prikriti izvanjskim efektima. God. 1843. otputovao je Spontini u Pariz. No tu mu više nije bilo mjesta, zbog uspjeha Meyerbeera i Rossinija. Oslabljena zdravlja, povukao se 1850. u domovinu, gdje je iduće godine umro.

Najznatnija su Spontinijeva djela *Vestalka* i *Ferdinand Cortez*. U njima se jasno zamjećuje preokret u razvoju francuske opere, koja postaje oruđe za veličanje Napoleonovih zasluga i pobjeda. *Vestalka,* u kojoj se uznosi neustrašivost rimskog vojskovođe Licinija — puna je ratničkog raspoloženja, karakterističnih punktiranih ritama, koji odvajkada nose na sebi prizvuke borbenosti, ali i svečanih ugođaja:



Spontini je u tom svojem najuspjelijem djelu iskoristio brojne prilike za oblikovanje raskošnih prizora, parada, baletnih nastupa, obreda. Ali pravu vrijednost *Vestalke,* više nego u odlomcima u kojima ima i isprazne retorike, treba tražiti u trenucima kad dekorativnost ustupa mjesto intenzivnijoj dramatizaciji, kad treba izraziti ustalasanu ljudsku unutrašnjost, uzbuđenost osjećaja. Izvanjska dekorativnost i efektnost naglašena je i u operi *Ferdinand Cortez ili osvajanje Meksika;* od 37 muzičkih tačaka opere 16 pripada zboru a 12 baletu!

Spontinijeva je djelatnost u Parizu ostavila i tragove. Njegova blještava instrumentacija i snažna muzička deklamacija tvore u mnogo čemu osnovu na kojoj se izgradio dalji razvoj pariske velike opere.

Nova etapa u povijesti talijanske opere započinje pojavom Rossinijevih opernih djela. I Rossini će doduše poći stopama Cherubinija i Spontinija i napustiti Italiju zbog čara francuske prijestolnice, ali gotovo sve njegove značajne opere (izuzevši *Vilima Tella*) nastat će u domovini. Vedrina, bezbrižnost, uživanje u svim životnim ugodnostima i privlačivostima karakteristični su za ovog umjetnika, Njegovu južnjačkom temperamentu, koji voli udobnost i kojemu je ona za stvaranje potrebna, izvanredno je pogodovala poslovična lakoća u pisanju i nepresušnost muzičke misli. Šestomjesečni rad na svladavanju problematike *Vilima Tella* bio je njegov najveći napor!

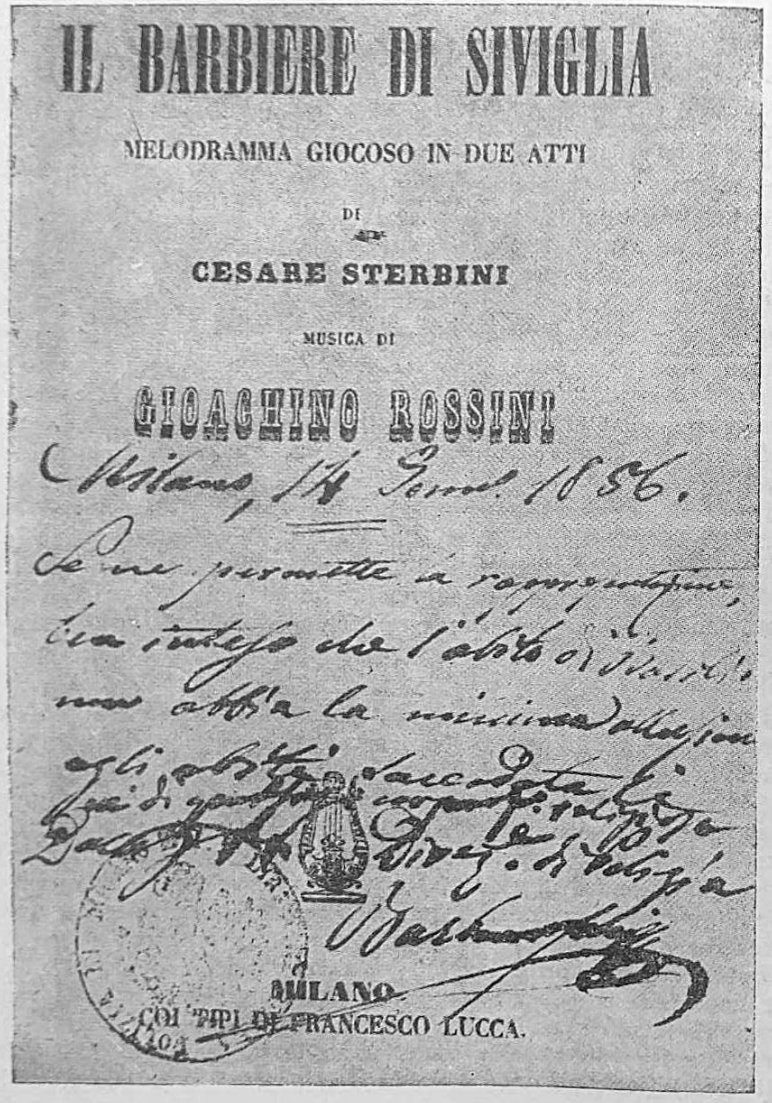
Gioacchino Rossini rodio se 1792. u jadranskom gradiću Pesaro, u obitelji siromašna muzičara svirača roga i trublje i operne pjevačice. God. 1806. ulazi u konzervatorij u Bologni, gdje mu je nastavnik bio i čuveni teoretičar Padre Stanislao Mattei. No Rossini radi mnogo i sam, proučavajući partiture klasika, pa su mu simpatije za bečke majstore klasičnog razdoblja pribavile u konzervatoriju nadimak »il Tedeschino« — Njemčić. Rossini je upravo obožavao Mozarta. Nekoliko decenija kasnije on će ispod Mozartove slike zapisati: »U mladosti sam mu se divio, u zrelim godinama sam zbog njega očajavao; sada, u starosti, nalazim u njemu utjehu.«

Školovanje mladog Rossinija završilo se prije negoli je bilo predviđeno. Povremeno neslaganje s učiteljem (Mattei nije umio individualno odgajati, već je kruto primjenjivao suhe kontrapunktičke zakone), čežnja za samostalnošću i slobodom stvaranja, a dobrim dijelom i oskudne materijalne prilike nagnale su Rossinija da 1810. istupi iz škole. Stvarajući tada nekoliko uzastopnih godina na području komične opere, Rossini stječe glas nadarena kompozitora. No on želi da se okuša i na polju ozbiljne opere. God. 1813. izvodi se u Mlecima *Tancredi.* Ova opera doživljuje golem uspjeh i njezina pojava u Beču označuje početak Rossinijevih trijumfa po Evropi. *Tancredi* je uzbuđivala i rodoljubljе neujedinjenih Talijana svojim sadržajem o vitezu koji brani Italiju od najezde Saracena. Iste godine doživljuje velik uspjeh i Rossinijeva komično-groteskna opera *Talijanka u Alžiru,* sastavljena u ciglih dvadesetak dana.

God. 1816. piše Rossini za rimsko kazalište, u nevjerojatno kratkom roku od tri sedmice,[109] svoje remek-djelo, komičnu operu *Seviljski brijač.* Osim drugih nekih muzičara, građu za ovu operu, preuzetu iz istoimene Beaumarchaisove komedije, bio je već obradio znameniti Paisiello mnogo prije Rossinija. Već sama činjenica da mladi kompozitor želi konkurirati velikom Paisiellu izazvala je neraspoloženje i negodovanje u jednom dijelu publike. Osim toga, prva se izvedba odvijala u vrlo nepovoljnim prilikama. Niz nepredviđenih scenskih incidenata proizveo je toliku veselost u dvorani da općinstvo nije ni slušalo ni doživjelo Rossinijevu muziku, pa se premijera *Seviljskog brijača* pretvorila u veliki kazališni skandal i neuspjeh. No posljedice tog neuspjeha trajale su svega — jedan dan. Kako je već druga predstava protekla u miru, publika je osjetila čar Rossinijeve muzike i njezina podudaranja s tekstom te je iz temelja izmijenila svoj sud. Od te je večeri *Seviljski brijač* jedno od onih djela koja ljepotom i istinitošću osvajaju sva kazališta i sve krajeve.

[109] Sam je Rossini u starosti spominjao da je imao na raspolaganju svega dvije sedmice. Međutim, najpouzdaniji i najtemeljitiji njegov biograf G. Radiciotti ustanovio je da je mogao raspolagati s dvadesetak dana.

Rekli smo da je Rossini komponirao to svoje djelo u dvadesetak dana Tolika brzina doista zapanjuje. Ali koliko god je nesumnjivo da je Rossini izvanredno lako pisao i stvarao, on je sebi, u slučaju *Seviljskog brijača*, ipak donekle olakotio posao. Desetak kraćih i duljih odlomaka prebacio je u partituru *Seviljskog brijača* iz svojih prijašnjih djela, među ostalim i veoma uspjelu uvertiru koja mu je poslužila za opere *Aurelijan u Palmiri* i *Elizabeta, engleska kraljica*. Rossinija je na takav postupak nagnala očito nestašica vre-


IL BARBIERE DI SIVIGLIA

MELODRAMMA GIOCOSO IN DUE ATTI

DI

CESARE STERBINI

MUSICA DI

GIOACHINO ROSSINI

MILANO

COI TIPI DI FRANCESCO LUCCA.

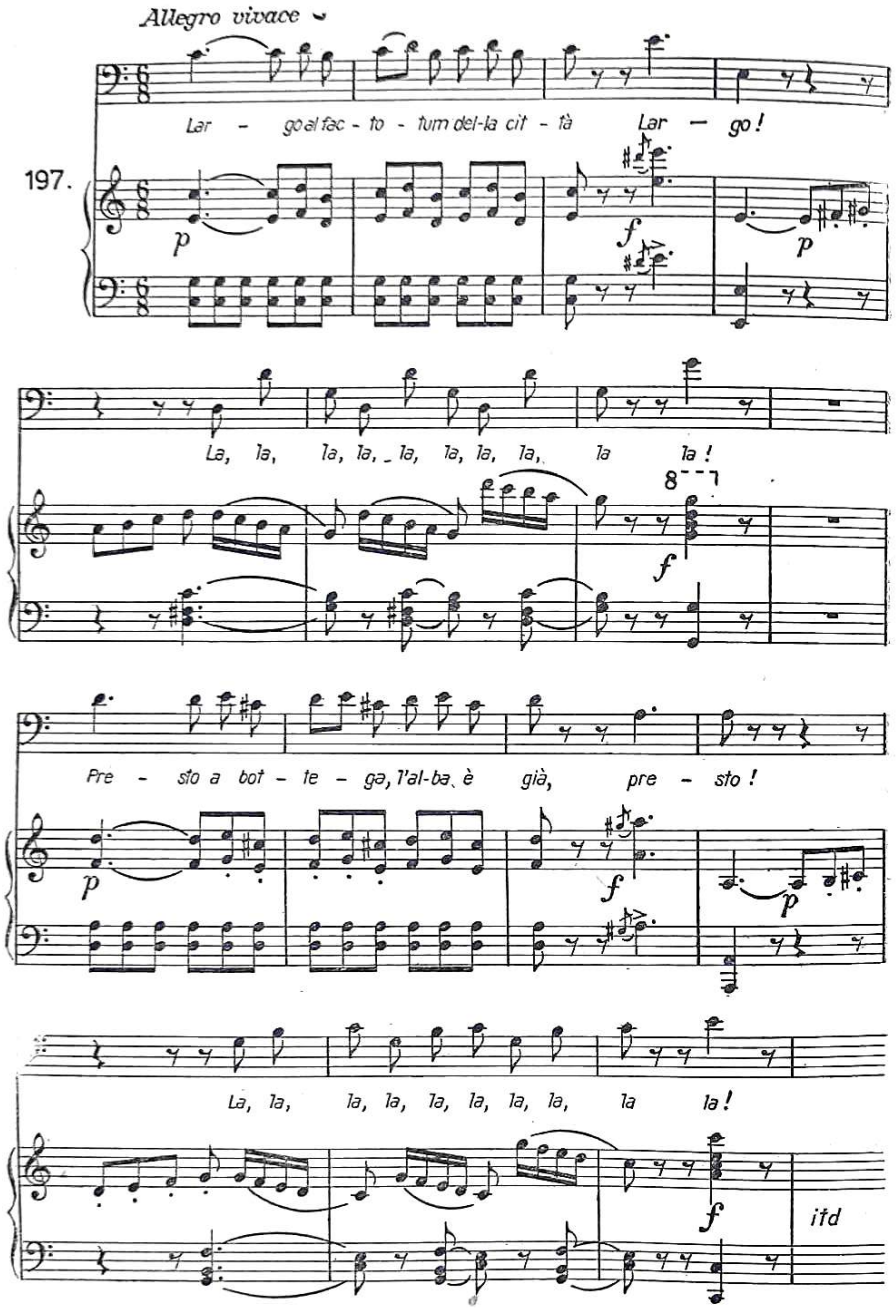
Zanimljiv političko-historijski dokument: libreto Rossinijeve opere *Seviljski brijač* s primjedbom milanske policije iz 1856.: »Dopušta se prikazivanje pod uvjetom da odjeća Basilija nimalo ne podsjeća na svećeničko odijelo ili na odjeću bilo kojeg vjerskog reda.«

mena i rok ugovora s kazalištem. No u tome se odražava i jedna od navika ondašnjih kompozitora, koja se donekle može razumjeti. Nezasitna publika tražila je neprestano nove opere, koje su joj kompozitori nastojali pružiti. Plod takva brzog ali ujedno i površnog rada ogledao se i u niskoj umjetničkoj vrijednosti većine opernih djela, koja su se podjednakom brzinom skidala s repertoara i ustupala mjesto novima. Ne treba se stoga začuditi što su u takvim prilikama kompozitori često posizali za izvedenim i zaboravljenim već svojim djelima, da iz njih spase poneki uspjeli odlomak i da ga uvrste u nove radove.

Što donosi na pozornicu Rossinijev *Seviljski brijač?* Vedru dramsku radnju s oštrim kontrastima među protagonistima. Oprečnosti se ogledaju i u njihovim različitim karakterima i u njihovu socijalnom položaju. Stari liječnik Bartolo htio bi vjenčati svoju mladu štićenicu Rosinu da se domogne njezina miraza. Ali Rosinu voli grof Almaviva, kojemu ona uzvraća osjećaje. Zapletaj se svodi na to da Bartolo biva izigran, prvenstveno posredovanjem i lukavštinom brijača Figara. Ta građa nije sasvim nova. Ona je već bila poznata rimskoj i grčkoj komediji, francuskom kazalištu i talijanskoj komediji dell'arte. Ali Beaumarchais ju je pomladio; u njoj djeluju ljudi XVIII st. Komponirajući tekst što mu ga je, prema francuskom originalu, napisao C. Sterbini, i Rossini je ostao na liniji suvremenosti. Dok je Paisiello u svom *Seviljskom brijaču* učinio grofa Almavivu središnjim likom, prikazavši u njemu uobičajenog opernog ljubavnika, Rossini je proveo neke vrste demokratizaciju u kategorizaciji glavnih lica: u središtu radnje i pažnje kompozitora i publike stoji čovjek iz naroda, lukavi Figaro. Snalažljiv i bistar, on umije pomoći drugom, ali i sebi. Nove se crte očituju i u liku Rosine: odlučnost, smjelost, svijest o svojoj ženskoj snazi i dovitljivost. No u *Seviljskom brijaču* ima i satire. Rossinijeve strijele pogađaju staroga, škrtog i kratkovidnog Bartola, kao i Don Basilija, klevetnika i spletkara. Uočivši dobro sve osebujnosti u karakterima glavnih junaka, Rossini ih je u genijalnom stvaralačkom zamahu i tonski uobličio. On je za svakoga našao umjetnički izraz, služeći se ne samo invencioznom melodikom nego, nadasve, i pregnantnom ritmikom. Bilo onda kad predstavlja Figara (v. primjer br. 197) ili kad Rosina otkriva tajne svoje ćudi (v. primjer br. 198) ili kad Don Basilio, uživajući unaprijed u posljedicama svoje zlobe, opisuje snagu klevete, koja postepeno ide od usta do usta, od uha do uha i raste do orkana da bi satrla oklevetanog jadnika (v. primjer br. 199) Rossini zna uvijek naći pravi put k scenskom realizmu, koji u najuspjelijim djelima ovoga majstora znači osvajanje najznačajnije etape u razvoju talijanske opere XIX st., prije pojave G. Verdija.

Nakon *Seviljskog brijača* Rossini traži druge putove. *Pepeljuga* (*La Cenerentola*, 1817) operna je priča s izvjesnim romantičkim elementima. *Kradljiva svraka* (*La gazza ladra*, 1817), naprotiv, donosi radnju iz realne svakidašnjice. To je *opera semiseria* — poluozbiljna opera, koje se dramski tok odvija u malograđanskoj sredini, uz primjenu postupaka karakterističnih za francusku operu spasa. No još 1816. nastaje *Otello*, muzička tragedija kojoj je za uzor poslužilo istoimeno Shakespeareovo djelo. Romantički elementi u toj su operi

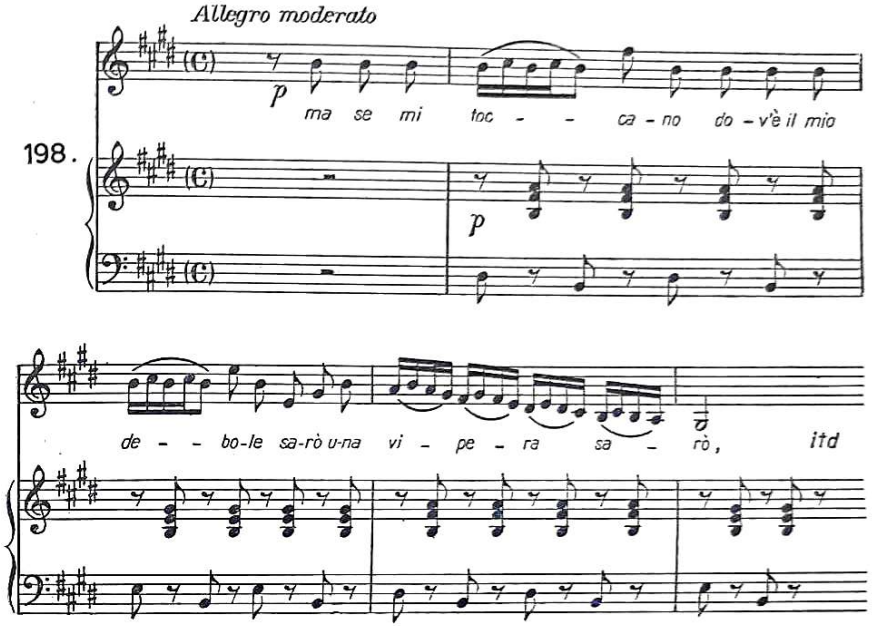
197.



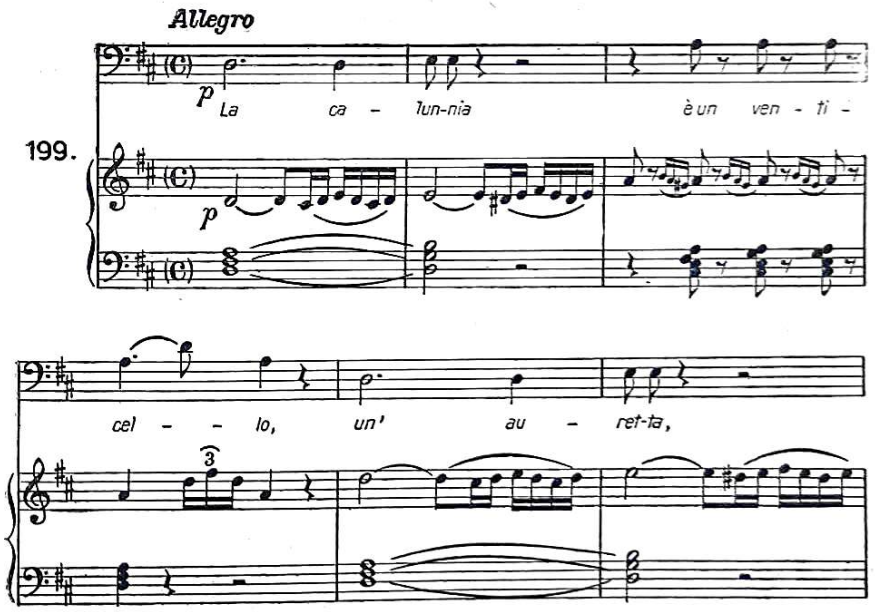
jače naglašeni (težnja za lokalnim koloritom — umetanje popularne pjesme gondolijera), i što dalje, oni će se sve snažnije ispoljavati u majstorovu stvaralaštvu. S *Otellom* počinje niz opernih djela koja Rossini piše za napuljsko

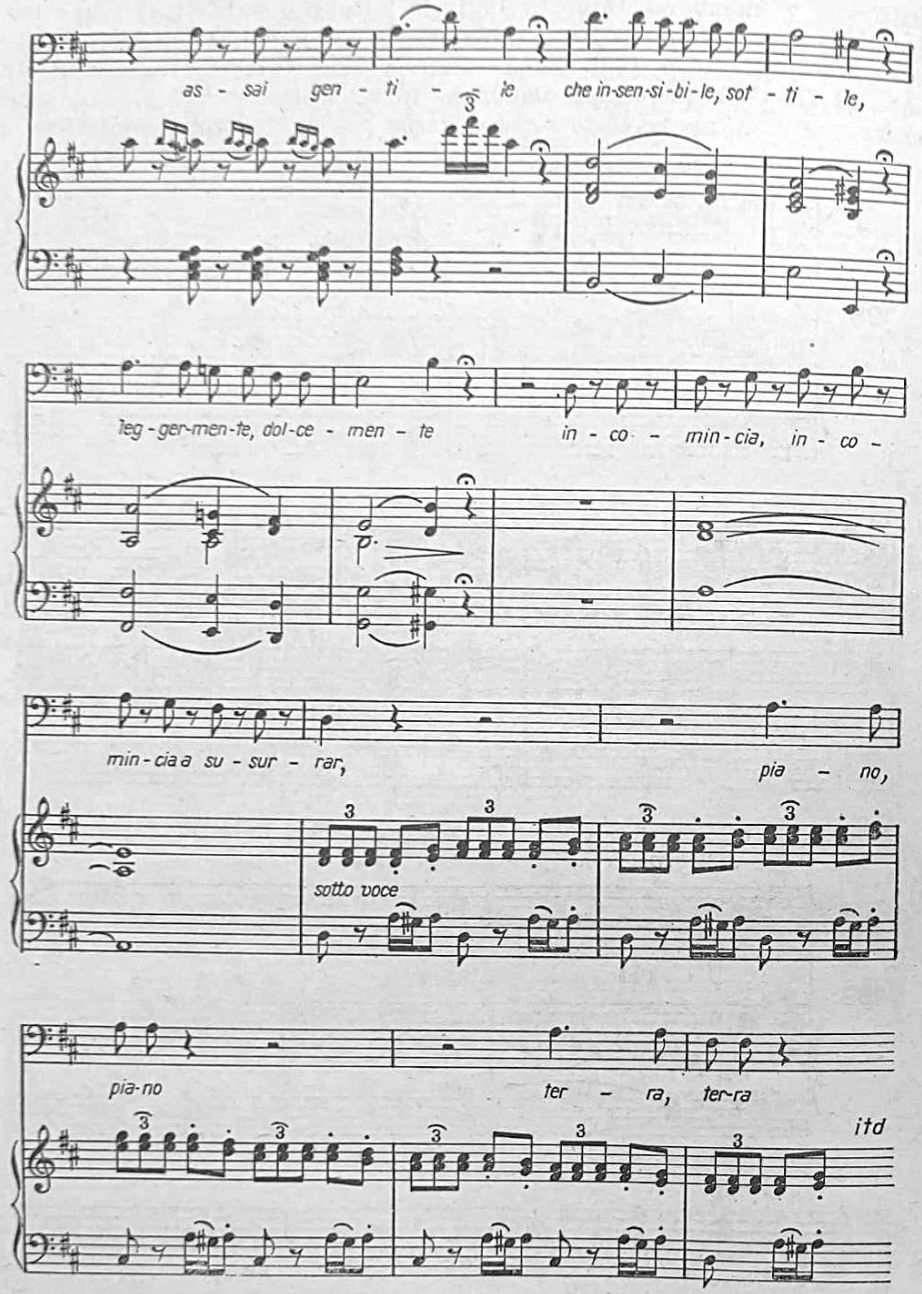
kazalište u vremenu od 1815. do 1821, to jest prije napuštanja domovine i postepenog preseljivanja u Pariz. Rossinijeva tzv. napuljska djela (*Mojsije u Egiptu,* 1818, prerađen 1827, *Žena s jezera,* 1819, prema Walteru Scottu, *Muhamed II,* 1820) pripadaju uglavnom tipu herojske historijske ili legendarne opere. U njima se često ocrtava borba potlačenih protiv ugnjetača.

198.



199.





Godine 1822. Rossini se nalazi u Beču, gdje doživljuje goleme uspjehe. Zatim odlazi u London, a otuda 1824. na svoj prvi dulji boravak u Pariz. U glavnom gradu Francuske ističe se Rossini među najistaknutijim muzičkim ličnostima, posebno kao upravitelj talijanskog opernog kazališta.

Za parisko općinstvo Rossini nije napisao mnogo novih djela. Uglavnom je prerađivao svoje prijašnje radove. Sasvim nov bio je samo *Vilim Tell*, izveden 1829.

Rossinijev portret uokviren likovima i prizorima iz njegovih značajnih djela

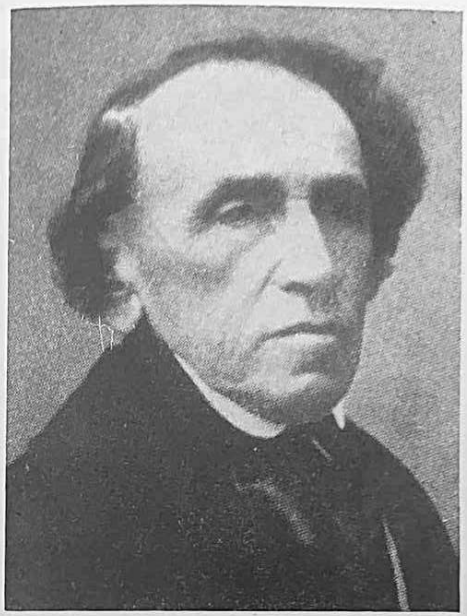
U tom novom remek-djelu s područja ozbiljne opere dao je majstor veličanstven dokaz svoje stvaralačke moći. Uoči revolucije, god. 1830, Rossini je u *Vilimu Tellu* snažno istaknuo značenje oslobodilačkih ustanaka i potrebe za svrgnućem i uništenjem tiranije. *Vilim Tell* je u stvari već prava francuska velika opera historijsko-herojskog tipa, prožeta izrazitim romantičkim crtama. Poneke nedostatke libreta ublažuje snaga i svježina muzike, koliko u prizorima pripremanja ustanka i napetog gađanja Tellova u jabuku, koja stoji na glavi njegova sina, toliko u odlomcima u kojima nastupa narod ili oživljuje švicarski krajolik. U toj operi, koja na osebujan način združuje francuske i talijanske operne elemente, posebno se ističe Rossinijeva instrumentacija, o čemu svjedoči sugestivna uvertira, još i danas stalna tačka simfonijskih koncerata.

Tada — na vrhuncu slave i stvaralačke moći — nastaje u Rossinijevu životu golem preokret. On potpuno napušta pisanje opera. Živjet će još gotovo četrdeset godina, ali operno kazalište neće više od njega dobiti nijedno novo djelo. To doduše ne znači da on prestaje i komponirati. Do kraja života Rossini će povremeno pisati djela različita karaktera (efektni ali u suštini teatralni *Stabat Mater, Mala svečana misa,* kompozicije za glas i klavir, klavirska djela), ali njihov je ukupni broj u očitu nerazmjeru s onim što je stvorio dotad i s dugim nizom godina koji od 1829. stoji još pred njim. Zašto je Rossini tako naglo prekinuo svoju djelatnost na opernom području? Mnogo se o tome pisalo i govorilo. Je li se povukao pred uspjesima Meyerbeera i drugih mlađih kompozitora? Je li poželio da se temeljito odmori nakon napora oko *Vilima Tella,* koji su zaista prilično oslabili njegov živčani sustav, nagrižen već dugogodišnjim neurednim životom i brzinom stvaranja? Na takva i druga pitanja u vezi s Rossinijevim povlačenjem nije moguće dati tačan odgovor. O tome nije ni on sam nikada ništa rekao.

U Rossinijevu životu nakon 1829. nema krupnih događaja. Od 1836. do 1855. ponovo je živio u Italiji, otkuda se još jednom preselio u Pariz, gdje je, slavljen i cijenjen, umro 1868.

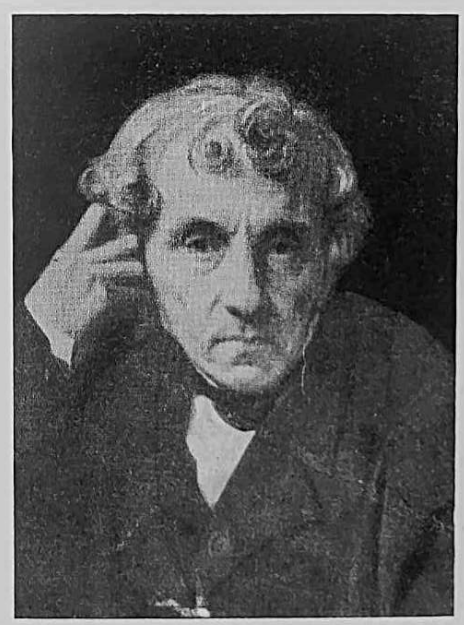
Rossini je i na području komične opere i ozbiljne opere uvjetovao dalju etapu njihova razvoja. Njegova neposredna melodijska invencija, sugestivna snaga ritmike i značajna upotreba orkestra unijele su u talijansku (i ne samo talijansku) opernu umjetnost svježinu, životnu dinamiku i polet kakav dotad gotovo nije ni poznavala. Rossini je poslije Glucka prvi uvidio prednosti »praćena« i bljedoću »suha« recitativa. On je zarana uklonio iz svojih opera tzv. recitativo secco i nadomjestio ga recitativom koji prate ne samo gudački instrumenti već često i cijeli orkestar, čime je uspostavio puni kontinuitet uloge orkestra, koji je u starijoj operi često bezrazložno morao šutjeti čim bi se završila arija i započeo novi recitativ. Rossini je obogatio i značenje arije i vokalnih ansambla, u kojima nerijetko dolazi do izražaja istodobna samostalnost glasova u svojevrsnom polifoničkom spletu.

Rossini je, nadalje, dao značajan prilog tipu historijsko-herojske opere u doba kad heroizam nije značio samo romantičko uznošenje uzvišenih i plemenitih čuvstava, već je odgovarao potrebama jednog određenog historijskog trenutka. Ne samo to. Snagom svoje satire Rossini je umio podvrći oštroj kritici izvjesne nezdrave društvene pojave grubog egoizma, licemjerja i gramzivosti te je i u tom pravcu ispunio jedan od najkrupnijih zadataka umjetničkog djelovanja.



Giacomo Meyerbeer

Jacques Fromenthal Halévy



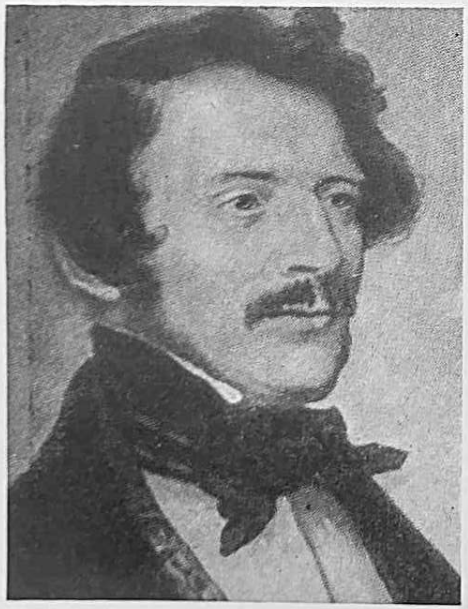
Luigi Cherubini

Gasparo Spontini

TABLA 20

Gioacchino Rossini

Vincenzo Bellini



Gaetano Donizetti

Mihajlo Glinka

U prvoj polovini prošlog stoljeća Rossini je izvršio golem utjecaj na talijansku operu, kojemu se nisu mogla oteti ni oba njegova najistaknutija suvremenika: Bellini i Donizetti.

Stvaranje ovih dvaju majstora odvijalo se uglavnom u vrijeme kad je Rossini bio već odložio pero opernog kompozitora i iznenadio svijet odričući se muzičke pozornice. Ali to je doba kad Italija proživljuje novo razdoblje u svom političkom i društvenom životu. Mladi se rodoljubi, s Mazzinijem na čelu, udružuju u pokret Mlada Italija i bore se za ujedinjenje rasparčane domovine pripremajući tako tlo za epohalne pothvate Garibaldija. Takva zbivanja nisu mogla biti bez utjecaja na umjetnost i književnost. Rodoljubni zanos Mlade Italije djelovao je osobito na Verdija u prvom razdoblju njegova stvaranja. Ali taj je utjecaj očit i u pojedinim radovima drugih, mlađih umjetnika, među njima i u Bellinijevima.

Vincenzo Bellini (1801—1835), iz Catanije na Siciliji, učio je muziku u Napulju. Rano se dao na stvaranje opera, rano je stao žeti i uspjehe. Preselivši se u Milano, postao je uskoro središtem pažnje umjetničkog svijeta, a posebno i žena, koje je neprestano privlačila neobično ugodna vanjština mladog kompozitora. No intenzivan osjećajni život, romantička preosjetljivost, neurednost i nesređenost svakidašnjice uzrokovali su da se Bellinijev organizam prerano iscrpio. Poput tolikih umjetnika iz doba romantizma, i Bellini je umro ne doživjevši zrelih godina.

Bellini je ostavio priličan broj scenskih radova, od kojih su značajniji: *Gusar* (*Il Pirata*, 1827), *Capuletti i Montecchi* (prema Shakespeareovoj tragediji *Romeo i Julija* 1830), *Mjesečarka* (*La Sonnanbula*, 1831), *Norma* (1831), *Puritanci* (1835).

Po svojoj naravi Bellini je pretežno nježan, melankoličan lirik, pa te osobine njegova temperamenta prevladavaju i u njegovim djelima. On je iskren i jednostavan. Elegični motivi, koji izbijaju iz njegovih mekanih, nježnih osjećaja, redovito su čistih, jasnih obrisa; upravo po toj čistoći i preglednosti melodike, koja često svjedoči o dubokom proživljavanju ugođaja u tekstu, Bellini ide u red najizrazitijih melodičara svoga vremena. No on je manje jak u iznošenju dramskih sukoba, u ocrtavanju borbe suprotnih interesa i strasti dramskih junaka. Punom čistoćom svoga muzičkog jezika progovarao je Bellini tek onda kad se uzavrelo more pasija i nagona stišavalo, a drama ulazila u fazu lirske kontemplacije. Ali jednostavnost je donekle i nedostatak ovog umjetnika. U vrijeme kad je orkestar već bio postao moćan tumač gigantskog Beethovenova duha i počeo novom snagom ostvarivati težnje romantičara za scenskim i tonskim kolorizmom, Belini je orkestar tretirao u duhu stare napuljske škole. Tek kasnije, u posljednjim godinama svoje stvaralačke djelatnosti, Bellini spoznaje značenje Rossinijeve orkestralne tehnike, koja je daleko nad njegovom, i vrši znatnu preobrazbu svog opernog orkestra, koji je u *Normi* i *Puritancima* već na visini zadatka što su ih donosila nova vremena. Da je uzmogao poživjeti, dalji bi razvoj Bellinija orkestratora bio svakako u mnogo čemu zanimljiv i karakterističan.

Nasuprot Belliniju, Gaetano Donizetti je svestraniji, ali ni njegova djela nisu bez nedostataka. Rođen 1797. u Bergamu, Donizetti je bio učenik Simona Mayra. U Bologni je s njim radio Padre Stanislao Mattei. Stekavši ubrzo glas nadarena opernog kompozitora, Donizetti je provodio život po raznim gradovima Italije, u Napulju, Milanu i Rimu. U posljednjem razdoblju života i on je boravio u Parizu i tamo stvarao operna djela za

pariska kazališta. God. 1844. pojavljuju se kod njega znakovi teške duševne bolesti, koja je dokrajčila Donizettijevo umjetničko stvaranje a 1848. i njegov život. Umro je u svom rodnom gradu.

Stvarajući dvadeset i pet godina, Donizetti je ostavio golem broj djela, što svjedoči o nevjerojatnoj brzini pisanja (kao i Rossini, i on je ponekad komponirao čitave opere za dva-tri tjedna). U umjetničkoj ostavštini ovoga majstora nalazimo 73 opere, 28 kantata, misa i drugih kompozicija crkvenog karaktera, golem broj romanca za glas i klavir, izvjestan broj instrumentalnih djela, među njima i 18 gudačkih kvarteta.

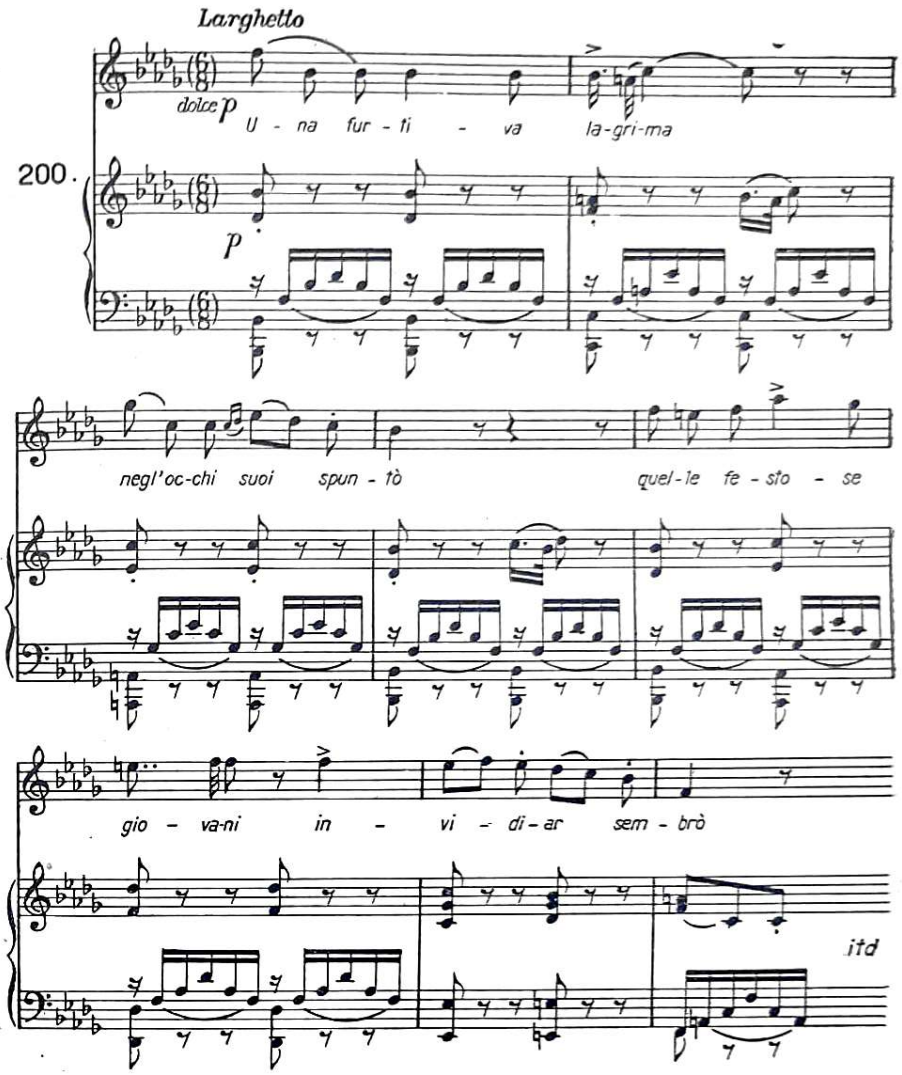
Donizetti je bistrim darom zapažanja umio usvajati osobine različitih kazališnih vrsta. On se pouzdano kretao i na području talijanske opere buffe i francuske opere comique i sentimentalne građanske poluozbiljne opere. Ali polje herojske opere, karakteristične za odnos kazališta prema razvitku ondašnje političke historije Talijana, ostalo mu je tuđe.

Zub vremena, zakleti neprijatelj svega, a pogotovu onoga što nastaje u površnoj hitnji, bez dovoljno pripreme i produbljivanja, duboko je nagrizao Donizettijevu baštinu: od 73 opere 70 ih je već gotovo sasvim postalo neoživljivim arhivskim inventarom. Ali tri umjetnikova operna djela, i danas svježa, otkupljuju nedostatke ostalih. To su *Lucia di Lammermoor* (po Walteru Scottu, 1835), *Ljubavni napitak* (*Elisir d'amore,* 1832) i *Don Pasquale* (1843).

Dok je *Lucia* romantička tragedija, u kojoj je umjetnik moćnim uživljavanjem u cijelosti osvijetlio lik glavne junakinje, bogat odrazima unutrašnjeg života, od nježnosti i tople zaljubljenosti do uzavrele strastvenosti, očaja i ludila — *Ljubavni napitak* i *Don Pasquale* su duhovite komične opere, pravi nasljednici Rossinijevih djela te vrste, na koja ponekad i podsjećaju. U prvoj od njih Donizetti je izvrsno ocrtao raznolikost u karakterima protagonista, napose nadriliječnika Dulcamaru, koji iskorišćuje seosku lakovjernost i naivnost. U *Ljubavnom napitku* nalazi se čuvena cavatina »Una furtiva lacrima«, koja odražava povremenu, neposrednu ljepotu Donizettijeve melodike (v. primjer br. 200). *Don Pasquale* je sjajna slika tvrdoglavog, nemoćnog starca koji bi htio vjenčati mladu ženu. Taj svojevrsni dvojnik Rossinijeva Don Bartola prikazan je neodoljivom komikom, koja od njega čini jednu od najuspjelijih buffo-figura talijanske opere XIX st.

Na kraju, spomenimo naslove nekih Donizettijevih opera koje su nekada uživale veliku popularnost po evropskim kazalištima. To su: *Anna Bolena, Lucrezia Borgia, Kći pukovnije (La fille du régiment), Milosnica (La Favorite), Linda di Chamonix.*

Oko Rossinija, Bellinija i Donizettija stvarao je golem broj opernih kompozitora, od kojih se nijedan ne može mjeriti s tom trojicom. Svi su oni nizali operu za operom, koje su podjednako brzo ulazile u repertoare kazališnih družina i s njih silazile. Među tim autorima nisu rijetki kompozitori koji su ostavili po 50, 60 i više opera. Od tih kompozitora, među kojima su pojedini uživali velik ugled, neka budu spomenuti: Ferdinando Paër (1771—1839), čije je najuspjelije djelo komična opera *Zborovođa* (*Le Maître de Chapelle,* 1821); Francesco Saverio Mercadante (1795—1870) s operama *Zakletva* i *Il Bravo;* Giovanni Pacini (1796—1867), čije je remek-djelo opera *Saffo* (1840); braća Luigi (1805—1859) i Federico Ricci (1809—1877), koji su zajedno napisali svježu muzičku komediju *Krišpin i Kuma* (*Crispino e la Comare,* 1850), Nicola Zingarelli (1752—1837), čuven kao pedagog, i Valentino Fioravanti (1764—1837).



MUZIKA SLAVENSKIH NARODA DO SREDINE XIX STOLJEĆA

U toku XIX st. evropska se muzika obogaćuje krupnim doprinosom koji joj daje muzika slavenskih naroda. Nova i izvorna u melodiji i ritmici, u harmoniji i instrumentaciji, u živopisnosti i svojevrsnosti dramatske tematike, slavenska muzika donosi u to doba moćan odraz slavenskog stvaralačkog duha i otkriva nepoznato dotad vrelo ljepote i umjetničkog užitka.

Doduše, nisu to prvi plodovi slavenskog muzičkog stvaranja. Znamo da su Slaveni i prije prošlog stoljeća posvjedočili više puta snagu svog umjetničkog duha, posebno na području muzike. Koliko li je samo značajno bilo djelovanje čeških muzičara emigranata u Mannheimu i Berlinu!

Ali u XIX st. uloga slavenskih kompozitora bitno je drukčija. Stvaralaštvo muzičara u slavenskim zemljama temelji se sada na novom odnosu umjetnika prema narodu. Ljepota narodnih umjetničkih tvorevina privlači pažnju muzičara; oni u njoj otkrivaju izvore ljepote koju sami oblikuju, stapajući u jedno svoju stvaralačku volju s voljom kolektiva iz kojega su potekli.

Izrađujući svoja djela u narodnom duhu, slavenski su kompozitori svjesno izabrali zdrav put k novoj umjetnosti. Ona je doista obogatila evropsku muziku i izvršila krupan preokret u kategorizaciji evropskih naroda s obzirom na značaj njihove muzičke kulture. Ako se za prvu polovinu stoljeća još može tvrditi da u njoj prvenstvo pripada Nijemcima zbog bogate, raznovrsne djelatnosti velikana kakvi su Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn i Schumann, u drugoj polovini slika se uvelike mijenja: veliki ruski i češki klasici stvaraju raskošan niz osebujnih djela, kojih ljepota, izvornost i izražajna snaga objavljuju nov svijet. Jezičac na vagi odjednom se znatno pomaknuo. Muzička umjetnost Slavena postala je krupan faktor evropskog muzičkog stvaranja, istaknuti slavenski majstori ulaze u prve redove evropskih kompozitora te osvajaju ili dijele mjesta, koja su se vrlo dugo činila neosvojiva.

MUZIKA U RUSIJI

Muzička kultura u Rusiji do kraja XVIII stoljeća. U prvoj ruskoj državi, stvorenoj pod vladavinom kijevskih knezova — u Kijevskoj Rusiji, koja doživljuje doba svoga cvata u prvoj polovini XI st. — muzička umjetnost igra vidljivu ulogu u svečanim priredbama, proslavama, obredima, lovovima i sastancima. Tada se oblikuje tip putujućeg pjevača, svirača, glumca, plesača, lakrdijaša, koji živo podsjeća na zapadnoevropske žonglere. Skomoroh — takav je njegov uobičajeni naziv — sudjeluje u narodnom veselju, u obiteljskim svečanostima, u pokladnim povorkama, u obredima koji unatoč pokrštenju ruskog naroda nose izrazito poganski karakter. No skomoroh je omiljeni gost i kneževa dvora, o čemu svjedoče i epske narodne pjesme i likovni spomenici. Međutim, i u Rusiji, kao i na Zapadu, ovi značajni predstavnici umjetničkog života nailaze na jak otpor od strane crkve.

Kijevski knezovi mnogo su potpomagali crkvu, koja je svojim ugledom pridonosila učvršćivanju njihove vlasti. Ne štedeći sredstva oni su nastojali da se crkveni obredi što više istaknu izvanjskim sjajem i raskoši, pri čemu je, razumije se, i muzika morala odigrati važnu funkciju. Uz umjetnike i majstore s različitih područja, koji su na poziv knezova dolazili u Rusiju iz Bizanta, susrećemo i bizantske muzičare i stručnjake u crkvenom pjevanju. Time je bio utrt put razvoju profesionalizma u ruskoj crkvi, bez kojega se ne može zamisliti ostvarivanje spomenutih težnja k monumentalnosti i veličini na bazi izvanjske raskoši.

Poput bizantskog, i rusko je starocrkveno pjevanje strogo vokalnoga značaja, bez sudjelovanja instrumenata; pjevalo se uvijek jednoglasno. Osobito značenje pripada tzv. znamenom pjevanju, kojemu ime potječe od posebnih znakova za notiranje (ruski »znamja« značilo je »znak«). Znameno pjevanje temelji se na strogoj dijatonici, mirna, postupna toka, bez skokova. Napjevi obično obuhvaćaju opseg kvarte ili kvinte. Ritmika je prilično slobodna i razlikuje se od pregledne ritmičke periodizacije kakvu susrećemo u ruskoj narodnoj pjesmi. U tom pogledu nije bez interesa usporedba s rimskim koralom i njegovim odnosom prema narodnoj pjesmi, gdje susrećemo srodne razlike između ritmičke slobode i nezavisnosti od utvrđenih ritmičkih obrazaca s jedne strane, i čvrste ritmičke simetrije s druge.

Prikazujući melodiku gregorijanskog korala istakli smo svojedobno da se koralni napjevi mogu svrstati u dvije skupine, od kojih se prva odlikuje recitativnim karakterom, škrtošću i umjerenošću melodijske linije, psalmodijskom jednostavnošću, usmjerenom na što lakše i sigurnije razumijevanje teksta. Druga je skupina napjeva melodijski mnogo bogatija i u pogledu intervala, i u odnosu koji vlada između tona i riječi (na jedan slog može doći nekoliko tonova; sjetimo se jubilacija). Takva kategorizacija napjeva može se provesti i u području staroruske crkvene muzike. Skromnost opsega, uz druge karakteristike, upućuje na to da znameno pjevanje spada u psalmodijsko-recitativnu skupinu.

U drugu skupinu valja naprotiv ubrojiti tzv. kondakarno pjevanje, koje se prvenstveno upotrebljavalo u izvođenju svečanih himni-pohvalnica. U kondakarnom pjevanju bilo je mnogo ukrasa, kromatskih pomaka i uopće melodijskog bogatstva, koje je proizvodilo dojam živopisna sjaja i blještavila.

U XIII st. Kijevska se Rusija pretvara u niz posebnih samoupravnih jedinica, iz kojih će se u toku vremena iskristalizirati teritorijalni i etnički pojmovi Velike Rusije, Male Rusije i Bijele Rusije. No iz toga ne valja zaključivati da je možda izblijedjela ili čak iščezla ideja o narodnom jedinstvu. Štaviše, uspomena na veličinu, sjaj i vojničku snagu i slavu kijevske vlasti izazvala je u narodu postanak novih junačkih epopeja, veličanstvenih epskih pjesama, koje su u XIX st. dobile naziv »byline« (od »byloe« — nekadašnje, prošlo što pripada prošlosti). Junaci »bylina«, često istovetni s konkretnim historijskim ličnostima, nosioci su istaknutih vrlina, snage, čvrsta značaja, muževnosti, ljubavi prema istini i pravednosti. »Byline« su se recitirale na vrlo jednostavnoj melodijskoj liniji kratka opsega, s neprekidnim ponavljanjem temeljne melodijske formule (usp. recitiranje naših guslara).

To je doba kad se među ruskim gradovima ističe Novgorod, u kojemu se književnost i umjetnost mogla razvijati mirnije nego drugdje: iako je plaćao danak Tatarima, Novgorod nije bio izložen njihovim pljačkaškim upadima, pa je, putem davnih, tijesnih veza s Kijevom, sačuvao tradicije drevne ruske kulture. U tom krupnom trgovačkom središtu bučnog, živog, šarolikog javnog života gajile su se snažno svjetovne forme umjetnosti. Tu se usavršuje djelatnost skomoroha, koja postaje još mnogostranija. U Novgorodu susrećemo kazalište lutaka koje skomorohu pribavlja novu popularnost; tipovi iz tog kazališta postaju neobično omiljeni u narodu i žive do novijih vremena. U tom gradu, gdje su skomorohi mnogo gajili instrumentalnu muziku (na »guslima«, instrumentu nalik citri, pa na »gudoku«, jajolikom gudačkom instrumentu), uživali su zakonska prava, što je privlačilo uvijek nove pripadnike toga zvanja, pa je Novgorod ubrzo postao glavnim središtem skomoroha, otkuda su onda odlazili u druge ruske krajeve. Ali Novgorod nije zauzimao istaknuto mjesto samo na području svjetovne umjetnosti i muzike. On vodi glavnu riječ na području crkvene muzičke prakse. Njegova je crkvena pjevačka škola bila dugo vremena na glasu i postigla neobičan ugled majstorstvom izvođenja i novim doprinosima crkvenom pjevanju, koliko na polju teoretskog proučavanja toliko i u vezi s obogaćenjem postojeće građe. Doba sjaja i najvećeg procvata te škole pada u XVI st. Na području muzike susrećemo u Novgorodu i nove vrste, tako svojevrsne vjerske drame, donekle srodne zapadnoevropskim skazanjima, misterijima. U njima su se dramatizirali podesni odlomci iz Sv. pisma. Poznato je da su takva skazanja postojala u Novgorodu već u XIV st.

Međutim, dok Novgorod još proživljuje razdoblje svog ekonomskog i kulturnog sjaja, postepeno se sve moćnije diže drugi jedan ruski grad, koji sve više postaje nosiocem i predstavnikom ruske materijalne i duhovne snage: Moskva. Potkraj XV st. stvara se silna moskovska država, koja dokrajčuje drevnu slobodu Novgoroda i preuzima u mnogo čemu njegovu funkciju.

Muzika je igrala znatnu ulogu i na carskom moskovskom dvoru, veličajući njegovu raskoš i sjaj. Car je posjedovao svoj dvorski zbor za duhovnu muziku koji ga je posvuda pratio.[110] Moskovski vladari posvećivali su brigu i pažnju crkvenom pjevanju. Ivan Grozni vrlo ga je dobro poznavao. No još prije njegovi su prethodnici dozivali u Moskvu mnoge čuvene majstore crkvene muzičke umjetnosti.

U XV st. odigrava se u Moskvi još jedan krupan događaj na polju duhovne muzike. Kao što se na Zapadu, mnogo stoljeća prije, za pape Grgura Velikoga izvršila temeljita revizija svega crkvenog pjevačkog repertoara, zbog značajne selekcije koja je odstranila sve što je imalo lokalni značaj ili u bilo kojem pogledu nije moglo udovoljiti zahtjevima crkvene muzičke prakse — tako su se u Moskvi u XV st. podvrgli ispitivanju svi duhovni napjevi pravoslavne crkve. Rezultat tog dalekosežnog rada bio je tzv. obihod, svojevrsni antifonar, tj. zbirka najvrednijih napjeva, koja se u toku kasnijih stoljeća dalje popunjavala.

Za razvoj ruske duhovne muzike XVI st. označuje znatnu prekretnicu utoliko što se po svoj prilici tada prvi put javlja višeglasje. U početku ono je dvoglasno, zatim troglasno, a u polovini XVII st. postaje i četveroglasno. Pri tom zamjećujemo još jednu pojavu, koja živo podsjeća na analogna, srodna zbivanja u crkvenoj muzici Zapadne Evrope. Kao što je gregorijanski koral u doba pojave višeglasja ušao u višeglasne forme kao cantus firmus oko kojega se okupljaju u više ili manje samostalnim dionicama drugi glasovi — tako i melodije znamenog pjevanja postaju, osobito u srednjem glasu troglasnog sklopa, nosiocem glavne melodijske linije.

U historiji Rusije XVII st. predstavlja doba intenzivnog i napetog društvenog života; to je doba ekonomskog napretka moskovske države, ali i oštrih klasnih sukoba. Jaram feudalizma izaziva tada seljačke ustanke i ratove (osobito je značajan bio ustanak Stjenke Razina u drugoj polovini stoljeća); u okviru vladajuće klase nastaju također razmirice; u početku stoljeća javljaju se posredovanja stranih vojnih sila: Poljske, a zatim Švedske.

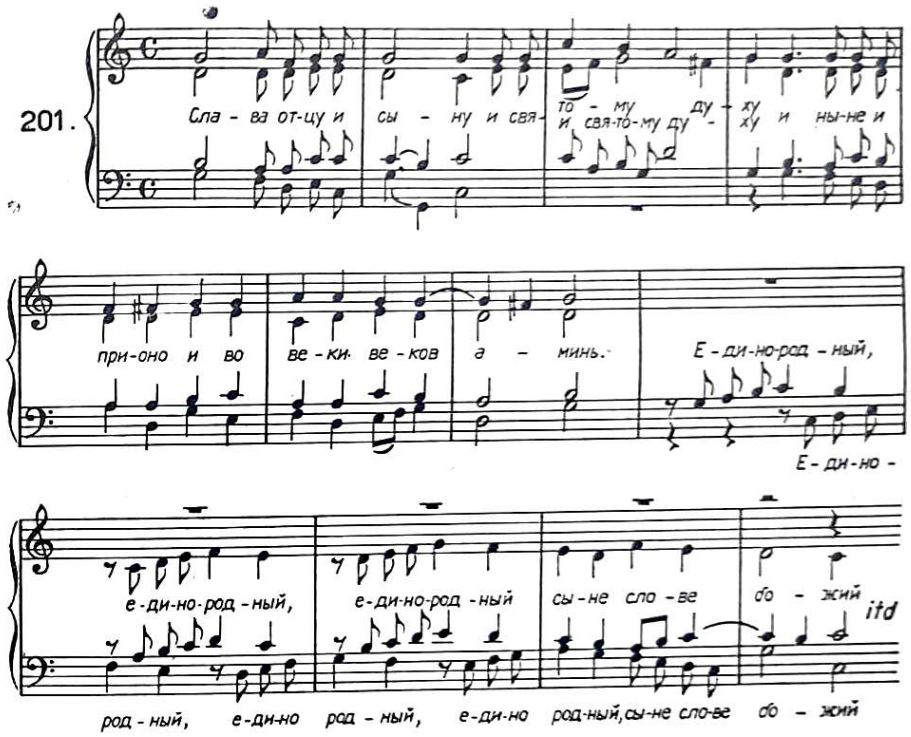
I muzički život zemlje pokazuje vidljive tragove takvog stanja. U narodnu pjesmu prodire nova tematika, povezana s revolucionarnim zbivanjima u zemlji. Rađa se ciklus pjesama o narodnom vođi Razinu i njegovim djelima. Nastaju pjesme o slobodnom, nezavisnom životu, oslobođenom od teškoća koje nameće kmetstvo. Procvat doživljuje i izražavanje lirskih i satiričkih raspoloženja. Narodna pjesma obogaćuje se narodnim višeglasjem: u zbornom pjevanju naroda pojedine se dionice odvajaju od glavne melodije, žive prilično samostalno i ponovo k njoj uviru (tzv. podgoloski).

Na polju duhovne muzike vodila se također živa, višestrana djelatnost. Partesno pjevanje (po lat. partes = dijelovi, tj. posebne pjevačke dionice), kako su nazivali crkveno pjevanje u višeglasju toga doba, prilično je teško prodiralo u crkvu, ali je pobudilo takvo zanimanje, ljubav i oduševljenje da su ga sredinom druge polovine stoljeća crkvene vlasti službeno uvele u

[110] U XVIII st. taj je zbor bio nazvan Dvorskom pjevačkom kapelom. Postojao je sve do oktobarske revolucije. Kasnije je bio reorganiziran u Lenjingradsku akademsku kapelu.

crkvenu muzičku praksu: partesno pjevanje služilo se za notaciju crtovljem i tzv. kijevskim kvadratnim znakovima. Umjesto u dotadašnjem duhovnom višeglasju uobičajenog troglasja uvodi se posvuda redovito zborno četveroglasje. U partesnom pjevanju upotrebljavala se također kakva melodija iz znamenog pjevanja a zanimljivo je da su se pri komponiranju duhovnih djela uzimale za cantus firmus i svjetovne melodije.

U partesnom pjevanju mogu se razlikovati, s obzirom na strukturu i namjenu, dva tipa: jedan prostiji, jednostavniji, s akordičkim pomacima i umjerenim imitacijama, kao u ovom primjeru:



Drugi je mnogo zamršeniji, polifono bogatiji, monumentalan i dekorativan, namijenjen veličanju crkvenih obreda u svečanim prigodama. Taj je tip partesnog pjevanja nosio i poseban naziv *duhovni koncerti*. Pisali su ih za veći broj glasova (katkada i do 24), a isticali su se zasićenošću, sočnošću zvuka, oštrim dramatičkim kontrastima i naglim suprotstavljanjem jedne glasovne skupine drugoj, što je tvorilo i zanimljive efekte vokalnoga kolorizma. Jedan od najistaknutijih predstavnika ruskog duhovnog koncerta bio je Vasilije Titov.

Duhovna se muzika razvijala i izvan strogo crkvenog okvira, pa su tako nastale manje, jednostavne forme, od kojih su najproširenije tzv. kanti, pregledne simetrične pjesme, redovito troglasne, pri čemu su oba gornja glasa izvodila melodiju u tercama.

Na području svjetovnog muziciranja u XVII st. treba zabilježiti sve veći interes za kulturu i običaje Zapadne Evrope. Car Aleksej Mihajlovič organizira dolazak skupine muzičara vještih različitim vrstama instrumenata; pot-

kraj XVII st. u domovima moskovskih velikaša susrećemo muzičare iz Poljske, koji ih uče pjevati i svirati na različitim instrumentima. Godine 1674. utemeljuje se i dvorsko moskovsko kazalište, u kojem se izvode djela poučnih tendencija, kojih motivi često potječu iz Biblije i historijskih zbivanja, pa čak i iz antičke mitologije. U kazališnim komadima bilo je muzičkih tačaka, zborova, solističkih odlomaka, plesova, koračnica i fanfara. Ali o obilježjima te muzike ne može se ništa reći, jer je gotovo sva izgubljena.

U razvoju ruske kulture i države XVIII st. predstavlja epohu novih osvajanja. To je doba dalekosežnih reforma Petra Velikoga, koji još šire otvara vrata Rusije evropskoj civilizaciji i kulturi. U ruskoj zemlji sve se snažnije razvija nauka. Što je nadasve karakteristično, njezini znatni predstavnici, npr. genijalni Lomonosov, potječu prvenstveno iz srednjeg staleža. Međunarodni se položaj zemlje učvršćuje. Veze s istaknutim evropskim učenjacima i filozofima postaju sve intenzivnije. Gotovo svi veliki predstavnici napredne misli — Voltaire, Rousseau, Diderot — u živom su dopisivanju s istaknutim zastupnicima ruske nauke.

No u zemlji i dalje ostaje jaka podvojenost klasa, o čemu bjelodano svjedoči veličanstveni ustanak narodnog vođe Jemeljana Pugačeva iz 1773. i 1774. S druge strane, pretjerano poštivanje i oponašanje zapadnoevropske kulture i civilizacije imalo je i negativnih posljedica: aristokratski krugovi sve su više gubili vezu s kulturnim tekovinama svoga naroda. Neprestano upotrebljavajući strane jezike, oni su, kako je govorio Bjelinski, zaboravili i sam ruski jezik.

Krupne reforme Petra Velikog nisu mimoišle područje umjetnosti, pa tako ni muziku. Genijalni je vladar utemeljio i unaprijedio vojne duhačke sastave i mnogo se brinuo za rad dvorskog zbora, koji se premjestio iz Moskve u Petrograd. No tada se mnogo razvija i kućno muziciranje po domovima velikaša i imućnika. Pojedinci imaju i vlastite kućne orkestre, koji izvode djela znamenitih ondašnjih evropskih kompozitora. U salonima se mnogo gaji muzika lirskog karaktera za glas i klavir, po uzoru na srodne pojave u Zapadnoj Evropi.

Jednim od najvažnijih ognjišta ruske kulture XVIII st. postalo je muzičko kazalište. No opera se na ruskom dvoru razvija tek za Petrovih nasljednika. Oni dozivaju uvažene umjetnike iz Italije i organiziraju operne izvedbe, od kojih prva pada u godinu 1736, kad se izvodi opera *Snaga ljubavi i mržnje,* koju je komponirao talijanski majstor Francesco Araja. U ruskoj operi zbor je već zarana bio mnogo brojnije i znatnije zastupan nego npr. u napuljskoj operi toga vremena, iako je ova služila kao uzor operi u Rusiji. Velike zborne mase, odgovarajući s jedne strane tradicijama ruskog zbornog pjevanja, omogućavale su uz to i postizavanje izvanjskih monumentalnih efekata, na koje se na ruskom dvoru mnogo pazilo.

Poslije Araje dolaze u Rusiju i drugi talijanski majstori, tako Galuppi i Traetta. Repertoar muzičkog kazališta postaje raznovrsniji. Nakon ozbiljne opere rusko plemstvo upoznaje i talijansku komičnu operu, čemu mnogo pridonosi boravak u Petrogradu istaknutog predstavnika opere buffe Paisiella.

Razmjerno rano dolazi i do organiziranja opernih predstava na ruskom jeziku; godine 1755. izvodi se Arajin *Cefal i Prokris,* prva opera komponirana na ruski tekst.

Od ostalih pojava u ondašnjem muzičkom životu Rusije treba zabilježiti i osnutak dvorskih orkestara, za koje su kompozicije pisali talijanski operni majstori i strani instrumentalisti koji bijahu u službi na ruskom dvoru. Među tim djelima ima i takvih u kojima se već pokušava iskoristiti pokoja

narodna melodija (npr. u djelima talijanskog violinista Madonisa). U polovici XVIII st. sve brojniji postaju kadrovi kmetova svirača, koje odgajaju strani muzičari. Iz tih se kadrova regrutiraju članovi orkestara, koje u svojim domovima vrlo često uzdržavaju plemići veleposjednici.

Oko sredine stoljeća javljaju se u Rusiji (i to samo u njoj) posebni orkestri, sastavljeni od samih rogova različite veličine, od kojih je svaki mogao proizvoditi samo jedan ton. Takvi su orkestri pronalazak nekog češkog umjetnika na rogu koji je služio na ruskom dvoru, a nestaju u prvoj polovini XIX st.

Značajnu pojavu tog vremena predočuje svakako i uloga narodne pjesme, koju nije gajio samo narod nego su je rado pjevali i u građanskim krugovima, a preko kmetova prodrla je ona i u plemićke domove, pa čak i na dvor.

Narodna pjesma obogaćuje svoju tematiku, naročito u prikazivanju lirskih, a osobito šaljivih i satiričkih doživljaja; često i s prosvjedovanjem protiv ugnjetavanja naroda od strane feudalaca. Osobit tip narodne pjesme, nastao kao posljedica napuštanja rodnoga kraja zbog službe u vojsci i u proizvodnji ili zbog bježanja od kmetskog robovanja, predstavljaju napjevi s tekstovima u kojima se opisuje skitalački, nemiran život, s vizijama stradanja i smrti. Sve veće zanimanje za muzički folklor izaziva okupljanje i zapisivanje narodnih pjesama i njihovo izdavanje u obliku zbornika i zbirki.

Pri kraju XVIII st. javlja se napokon u Rusiji niz darovitih kompozitora, domaćih sinova, djelatnošću kojih počinje razvoj ruske muzičke historije na potpuno novom temelju.

Ali počeci su posvuda teški. Jasno je stoga da su i ovi utemeljitelji novije ruske muzike morali svladavati različite poteškoće, što im nije uvijek uspijevalo. Često su upadali u opasnost stilističke nečistoće i primjenjivali u istom djelu čas postupke iz talijanske operne muzike, čas tipičnu francusku baletnu ritmiku, čas opet osobine ruske narodne muzike.

Kakvi su oblici privlačili prve ruske kompozitore XVIII st.? Prvenstveno oni za koje se — s obzirom na njihovu strukturu i sadržajnost — moglo smatrati da će ih slušatelji lako primiti, da njihove osobine neće praviti poteškoća ni izvodiocima ni publici, a ni samim kompozitorima, čije tehničko znanje nije još dosezalo visoki stupanj. Prema tome djela tih umjetnika jesu opere u kojima prevladava pristupačna, jednostavna pjevnost, pjesme za glas uz klavir i zborna muzika, zatim instrumentalne kompozicije, ponajčešće plesnog karaktera ili tipa teme s varijacijama.

Na području muzičkog kazališta ruska se domaća opera razvija ponajprije kao svojevrstan odraz francuske opere comique, tj. kao igrokaz s pjevanjem i govorenim tačkama. To je razumljivo. Takva forma scenskog djela odgovarala je najbolje svim sredinama u kojima se provodila demokratizacija kazališta na realističkoj osnovi, s tematikom iz svakidašnjice građanskog i narodnog života. (Sjetimo se njemačkog Singspiela, španjolske tonadille, engleske ballad-opere, talijanske opere buffe, koja je, doduše, govorne tačke zamijenila recitativima, ali je u suštini srodna ostalim nacionalnim tipovima scensko-muzičkog djela.)

Prva ruska opera te vrste izvedena je 1772. pod naslovom *Anjuta.* No njezina se muzika nije sačuvala, niti se zna tko ju je komponirao, tako da se prvom ruskom značajnijom operom smatra *Mlinar, čarobnjak, varalica i stari svat;* to neobično popularno djelo bilo je izvedeno u Moskvi 1779. Njegovim autorima — književniku A. Ablesimovu i kompozitoru Sokolovskom — očito je lebdjelo pred očima srodno djelo J. J. Rousseaua *Seoski vrač,* no oni su svojim junacima uspješno pridali osobine ruskog čovjeka.

Iste godine, 1779, izvedena je i druga opera: *Petrogradski bazar*, s tekstom i muzikom M. Matinskog. God. 1792. kompozitor V. A. Paškevič (oko 1742—oko 1800) napisao je novu muziku za nekoliko tačaka. U *Petrogradskom bazaru* ima mnogo satire koja oštro pogađa nedostatke ondašnjeg ruskog trgovačkog staleža po gradovima, njegovu škrtost, gramzivost i podvaljivanje.

Značajniji ruski operni kompozitor XVIII st. bio je Jevstignej Fomin (1761—1800), čovjek iz naroda. Svoje stručno muzičko znanje dopunio je i usavršio kod Padre Martinija u Bologni (1782—1784). Jedno od njegovih najpoznatijih opernih djela je komična opera *Amerikanci* (izvedena 1800, na tekst čuvenog basnopisca Krilova), s jasno izraženom rusoovskom tendencijom suprotstavljanja priprostih, primitivnih američkih urođenika pokvarenom moralu civiliziranih Evropejaca. U toj operi Fomin sasvim vlada stilom talijanske opere buffe, koliko u solističkim odlomcima toliko i u ansamblima. Najznačajniji Fominov kazališni rad svakako je melodram *Orfej i Euridika* (izveden 1800), u kojem je kompozitor, polazeći tragovima Rousseaua i njegova *Pygmaliona*, našao način da umjetničkim jezikom izrazi duboko tragične osjećaje. U tom djelu pokazao je Fomin i znalačku, efektnu instrumentaciju, posebno u uvertiri. Među ostalim Fominovim radovima posebno mjesto pripada *Kočijašima* (1787), djelu u jednom činu, koje već po sadržajnoj tematici stoji u oštroj suprotnosti s pastoralno-idiličkim i sentimentalnim motivima. *Kočijaši* imaju svega jednu solističku tačku, sve su ostale zborne. Blizina folklora je očita, u orkestralnoj fakturi Fomin, prvi među ruskim kompozitorima, uspješno oponaša slobodno kretanje dionica u ruskom narodnom višeglasju.

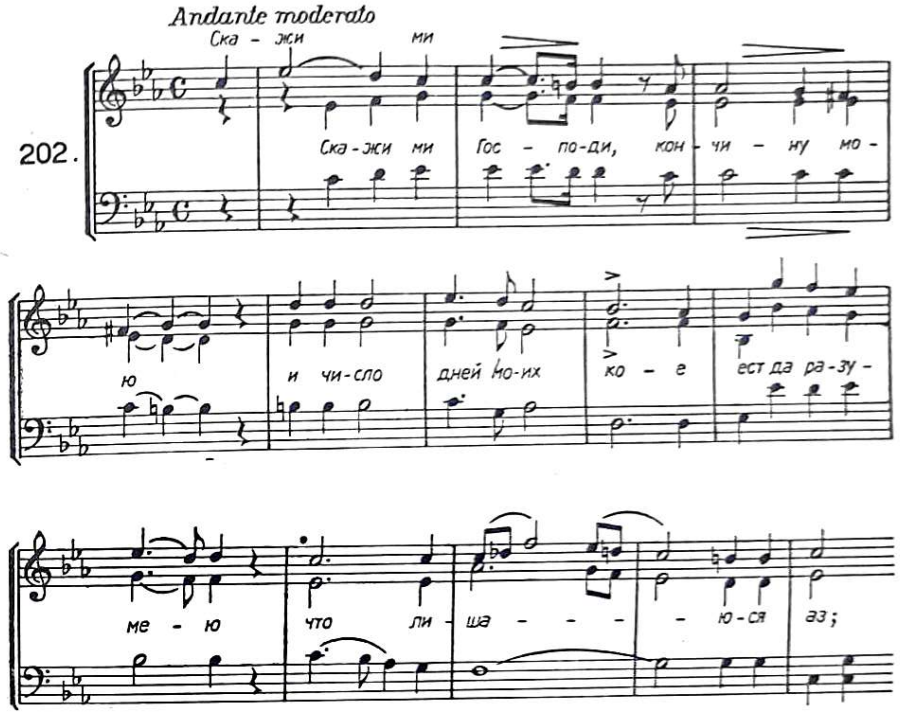
Tadašnja solo-pjesma (u Rusiji se ona i onda i kasnije naziva *romans*, što ne valja miješati s romancom, posebnim književno-muzičkim lirskim oblikom) odražava mekana, elegična čuvstva, sjetu, melankoliju, intimni subjektivizam, te se katkada približuje i ugođajima rane romantike. Na tom polju istakla su se osobito dva kompozitora: M. F. Dubjanski (1760—1796) i J. A. Kozlovski (1757—1831), podrijetlom Poljak, čijom je zaslugom u Rusiju uvedena poloneza.

Na području zborne muzike kompozitori podjednako gaje stvaranje na duhovnom i na svjetovnom području. U duhovnoj muzici osobito se istakao Dmitrij Bortnjanski (1751—1825), nesumnjivo najnadareniji ruski kompozitor XVIII st. Učio je muziku u Petrogradu s Galuppijem, a po odlasku talijanskog majstora otišao je i on u Italiju, gdje je proboravio deset godina stekavši široku stručnu naobrazbu. Vrativši se u domovinu, stupa u službu prestolonasljednika, velikoga kneza Pavla Petroviča, sina Katarine II. Na njegovu dvoru postojalo je kazalište za koje je Bortnjanski pisao opere i muzičke tačke. Istodobno je sudjelovao u radu caričine dvorske kapele, kojom je upravljao od 1796. do smrti.

Iako je ovaj umjetnik pisao uz scenska djela i solo-pjesme i raznovrsne instrumentalne kompozicije (klavirske sonate), on je najpoznatiji po svojim crkvenim djelima, koja obuhvaćaju najveći dio njegova stvaralaštva. Duhovne kompozicije Bortnjanskoga uživale su golem ugled i postale donekle službenom crkvenom muzikom i modelom u koji su se ruski kompozitori crkvene muzike ugledali do sredine prošlog stoljeća. U brojnim duhovnim koncertima (35) Bortnjanskog, najčešće trodijelne strukture, dolaze u cijelosti do izražaja osobine ovoga majstora: uravnoteženost, izbjegavanje pretjerane melizmatike i isprazna vokalnog virtuoziteta, ukusno vladanje polifonim stilom, iskorišćavanje obilježja narodnih muzičkih tvorevina, posebno ukrajinskih (Bortnjanski je bio Ukrajinac), prizvuk sentimentalne melankolije, snažno proživljavanje ugođaja koje donosi tekst, osobito u vezi s izražavanjem stradanja, boli i tuge. Ali Bortnjanski umije postizavati i znatne efekte monumentalnosti i zvukovne raskoši, kakva je i priličila dvorskim svečanostima. U tom pogledu karakteristični su njegovi koncerti za dva zbora.

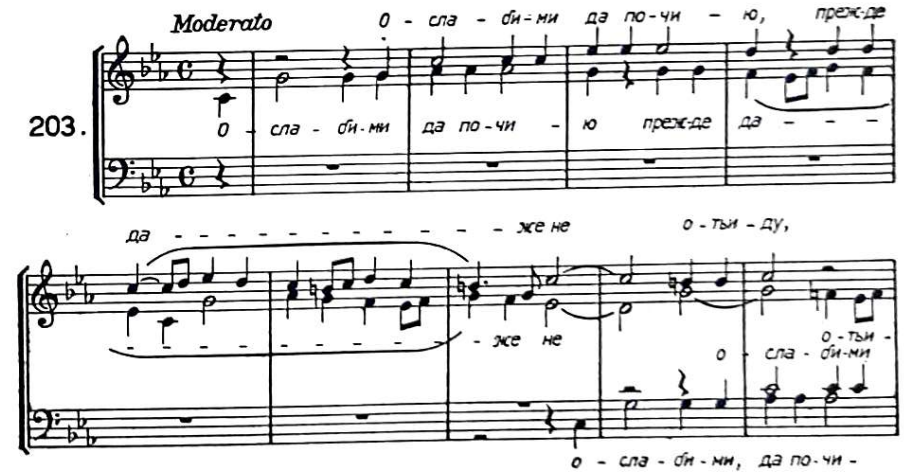
Za ilustraciju homofonih i polifonih stavaka u duhovnim koncertima ovog umjetnika donosimo dva primjera, oba iz 32. koncerta (*Skaži mi, Gospodi, končinu moju*). Prvi pripada prvom dijelu:

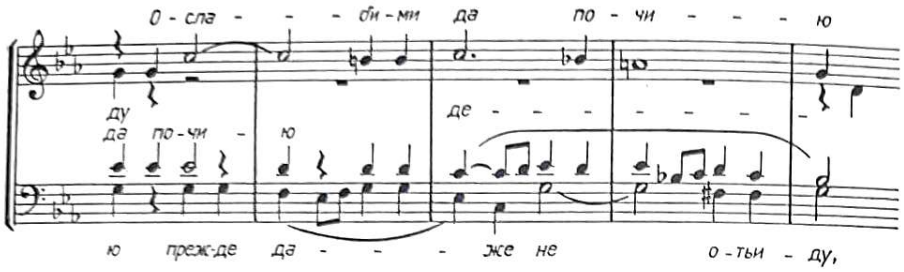
202.



dok je drugi uzet iz fuge završnog dijela:

203.





Instrumentalna muzika toga vremena u Rusiji ne očituje mnogo zrelosti i samostalnosti. Na tom području najviše se istakao violinski virtuoz Ivan Handoškin (1747—1804), autor varijacija i sonata za violinu solo.

Muzička kultura Rusije u prvoj polovini XIX stoljeća. Prva polovina prošlog stoljeća prošla je u Evropi u znaku uzbudljivih zbivanja, ratova, revolucija, pokreta za narodnu slobodu. Revolucionarne ideje dopiru i u Rusiju, ispunjaju je nacionalnim ponosom i žudnjom za zbacivanjem carističkog jarma i uvođenjem pravednijeg poretka. Samosvijest ruskog čovjeka raste, osobito poslije Napoleonova sloma, kojemu je vojna na Rusiju zadala odrešit, nepopravljiv udarac. U silnom zamahu, oslobađajući se suvišna oponašanja zapadnoevropske kulture, Rusija počinje zidati svoju vlastitu, na genijalnim djelima Puškina, Gogolja, Ljermontova i Glinke. Radovi tih velikana ne znače samo obogaćenje ruske kulture već i cjelokupnog svjetskog književnog i umjetničkog stvaralaštva. U ruskoj književnosti prve polovine XIX st. zamjećuje se naglašen demokratski stav književnika i publicista, koji jasno uviđaju potrebe naroda, kao i potrebe za reformiranjem socijalnog uređenja zemlje. Romantizam, koji u Rusiji preobražava odnos književnika i umjetnika prema građi koju obrađuju, donosi nove slobode, rušenje klasicističkih tradicija, izražavanje duboko subjektivnih lirskih doživljaja, sve jači interes za narod i njegovu umjetnost, zanimanje za daleke krajeve, što se kod ruskih književnika ispoljilo u probuđenom interesu za život i običaje ruskog Istoka i njegova kolorita.

Na području umjetničke muzike, forme koje smo susreli u posljednjim decenijima XVIII st. i dalje se kultiviraju. Lirsko-sentimentalna solo-pjesma uživa veliku popularnost, osobito u kućnom muziciranju, u salonima imućnika i velikaša; ali u vremenu prije Glinke ne odaje dubljih crta, štaviše, rado se služi ustaljenim, ukalupljenim formulama i obratima. Pratnja, povjerena klaviru, a često gitari, veoma je jednostavna. Međutim, pojedinci uspijevaju da i na području solo-pjesme dadu svježa, iskrena djela, u kojima ima topline, pritajene sjete i elegičnosti, glavnih obilježja ruske umjetničke popijevke toga doba. Takve su pjesme N. A. Titova (1800—1875), N. S. Titova i A. Žilina. No u red najznatnijih predstavnika ruske solo-pjesme iz prvih decenija XIX st. idu Aljabjev, Varlamov i Gurilev. Aleksandar Aljabjev (1787—1851) komponirao je mnogo komičnih opera, ali je značajniji po svojim popijevkama (oko 150), u kojima susrećemo pesimistička, romantička čuvstva. Više puta je klavirskom pratnjom i melodikom pokušavao dočarati i strane, egzotične, istočnjačke sredine. Među njegovim pjesmama mnoge su uživale veliku popularnost, npr. *Slavuj*. Aleksandar Varlamov (1801—1848) bavio se isključivo solo-pjesmom. Njegova je lirika jednostavna, intimna, ali voli nagle prijelaze iz potištene tihe melankolije u strastvenu uzbudljivost. Svoj najveći, upravo svjetski uspjeh doživio je pjesmom *Crveni sarafan*,[111] koju su neupućeni često smatrali pravom ruskom pjesmom. Aleksandar Gurilev (1803—1858), sin kompozitora

[111] Sarafan je haljina ruskih žena, bez rukava.

duhovne muzike i učenik Fielda, ostavio je klavirske kompozicije (plesove, varijacije) i pjesme u kojima nalazimo mnogo iskrene topline, bez nemirnih oprečnosti, više obojenih sanjarskim ugođajem i elegičnošću.

Na razvoj solo-pjesme utjecala je već tada lirska poezija Puškina, pjesnika koji cijelo XIX st., kao i u čitavoj prvoj polovini XX st., nije prestao privlačiti pažnju ruskih kompozitora, dajući im postojano građu za popijevke, operna i baletna djela. Puškinova je poezija u doba ruske romantike uputila pažnju muzičara k ostvarenju lokalnog kolorita.

Što se tiče muzičkog kazališta, u prijelazu na XIX st. talijanska opera službenodvorskog tipa sve više nestaje s repertoara, a zamjenjuje je francuska opera, osobito u doba djelovanja F. Boïeldieua (1803—1811). No Napoleonova vojna i njezin slom izaziva odlazak francuskih umjetnika iz Petrograda.

Na čelo petrogradske opere stupa Caterino Cavos (1776—1840), dirigent, pedagog i organizator. Napisao je više od 30 kazališnih djela, među kojima ima i opera s izrazito nacionalnim rodoljubnim motivima u sadržaju. Najuspjelija i najpopularnija Cavosova opera toga tipa bijaše *Ivan Susanjin* (1815), koja nije sišla s repertoara tako dugo dok je nije istisnula istoimena Glinkina opera. No Cavosov *Susanjin* ima i svoju historijsku vrijednost. Sovjetski muzikolog Keldiš naglašuje da je to prvi pokušaj oko utemeljenja velike dramske ruske opere. Lokalni kolorit dočaravao je kompozitor citatima iz narodnih pjesama, koje je katkada i uspješno obradio. No za razliku od Glinkina djela, koje poštuje historijsku istinu, u Cavosovoj operi spasa glavni junak ne pogiba, već ostaje pošteđen, što svakako lišava njegov lik onog uzvišenog heroizma koji ličnu tragediju smatra nužnom žrtvom za dobrobit domovine.

U razvoju ruske nacionalne-romantičke opere iz prvih decenija prošloga stoljeća značajnije je bilo djelovanje Alekseja Verstovskog (1799—1862). Poslije opera *Pan Tvardovski* (1828) i *Vadim* (1832) izvodi se 1835. njegovo najbolje operno djelo *Askoljdov grob*, kojeg je sadržaj uzet iz starih vremena Kijevske Rusije. *Askoljdov grob* je također opera s govorenim tačkama; no iako se u njoj obilno primjenjuje struktura i tehnika solo-pjesme, ipak su lica prikazana reljefnije, s više smisla za dramske oprečnosti nego u Cavosovim operama. U toj tipično romantičkoj operi znatna je uloga dodijeljena i zborovima.

No svi ti radovi, i Verstovskog i drugih kompozitora, koliko god već stoje na pozicijama ruske nacionalne opere, ipak obilježuju razdoblje prijelaznog karaktera, potreban most k pojavi prave nacionalne umjetnosti.

Instrumentalna se muzika u to vrijeme gajila i dalje, i to pretežno klavirska. Na tom polju susrećemo minijaturu kakva se rodila u romantici, raznovrsne ondašnje plesne forme i varijacije na narodne pjesme, operne arije ili poznate umjetničke solo-pjesme. Tadašnja ruska instrumentalna muzika, u kojoj su kompozitori često težili k eleganciji i briljantnosti, stajala je pod jakim utjecajem dvaju stranaca — Hummela i Fielda — koji su dugo boravili u Rusiji, stekavši velik ugled i popularnost. Od ruskih kompozitora koji su stvarali pretežno klavirske kompozicije spomenimo I. Laskovskog (1779—1855).

Javni koncerti igrali su također važnu ulogu u propagiranju muzičke umjetnosti među širim građanskim krugovima. Petrogradsko filharmonijsko društvo, osnovano 1802, imalo je zadaću da upoznaje rusko općinstvo s velikim djelima oratorijskog karaktera. Na jednom od koncerata toga društva bila je god. 1824. izvedena i Beethovenova *Missa solemnis*. Bila je to prva potpuna izvedba tog djela u čitavoj Evropi.

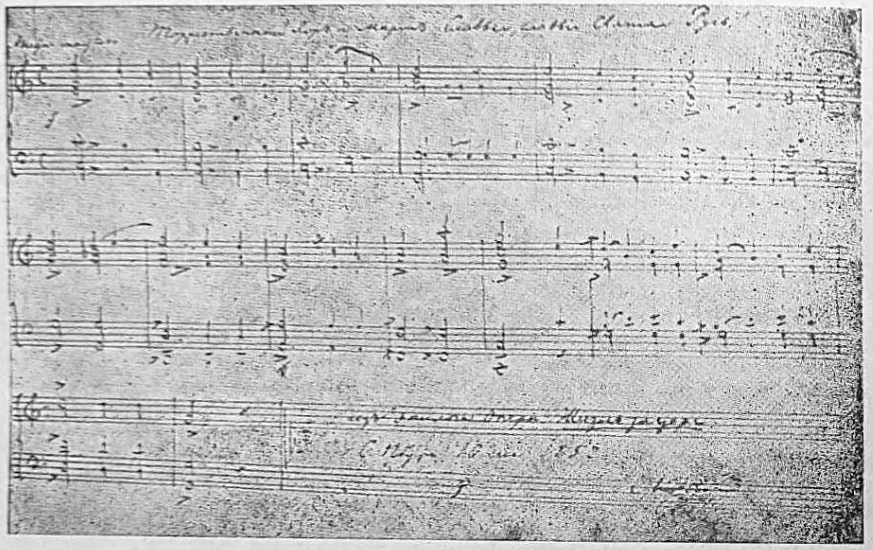
Glinka. Mihajlo Glinka prvi je klasik ruske muzike. On vrši sintezu svih nastojanja njegovih bližih i daljih prethodnika i daje uzore nacionalnog muzičkog stila na različitim područjima. Snagom svoga talenta i širinom znanja i obrazovanja Glinka nadmašuje sve ruske kompozitore XVIII i prve polovine XIX st. Probleme koje rješava produbljuje dalekosežnom djelatnošću umjetničke misli i postaje vođom u kojega upiru oči njegovi neposredni nasljednici i nastavljači.

Glinka se rodio 1804. u Novospaskom, na imanju svoga oca. Tu se već bavio muzikom; učio je klavir i violinu i pažljivo slušao nastupe stričeva kućnog orkestra, sastavljenog od kmetova muzičara. Ali on već tada uživa u ljepotama narodne

pjesme, koju nije čitava života prestao strastveno voljeti. U Petrogradu je učio klavir kod čuvenog engleskog majstora Fielda.

Godine 1830. počinje prvo od njegovih putovanja. Najprije odlazi u Italiju, gdje sluša znamenite ondašnje talijanske opere i pjevače i proučava tehniku bel canta. Nakon tri godine ide preko Beča u Berlin, gdje uči kod glasovitog teoretičara S. Dehna. Ali nenadana očeva smrt sili ga da prekine rad i on se 1834. vraća kući, svjestan svoje umjetničke zrelosti, kojoj je suradnja s Dehnom, makar razmjerno i kratkotrajna, ipak mnogo koristila.

U inozemstvu se Glinka bavi i mišlju o stvaranju ruske narodne opere. No tek nakon povratka u domovinu nalazi podesan tekst i daje se na posao. Plod njegova rada bio je *Ivan Susanjin*, prva prava ruska nacionalna opera, izvedena 1836. Širi krugovi primili su to djelo vrlo povoljno i s mnogo simpatije, dok ga je aristokracija osudila poznatom krilaticom: »To je kočijaška muzika«.[112]



Rukopis M. Glinke

Nakon svoje prve opere piše Glinka i drugu: *Ruslana i Ljudmilu*, izvedenu 1842. Zatim stvara i niz drugih značajnih radova, među njima i solo-pjesme. No razočaranja koja kao umjetnik doživljuje, osobito loš uspjeh *Ruslana*, navode ga na novo putovanje, i on odlazi 1844. u Pariz. Tamo upoznaje Berlioza, koji mu pruža nove pobude. Iz Pariza putuje u Španjolsku, gdje provodi dvije godine temeljito proučavajući španjolski folklor, koji ga je potakao na komponiranje dviju orkestralnih kompozicija: *Capriccio brillante sur le thème de la Jota Aragonesa* i *Noć u Madridu*. Vrativši se 1847. u domovinu, Glinka piše svoje najznačajnije orkestralno djelo: *Kamarinskaju*, fantaziju na dva ruska narodna napjeva (1848).

Godine 1852. odlazi opet u Pariz preko Berlina, gdje upoznaje Meyerbeera. U francuskoj prijestolnici ostaje do 1854. Vrativši se, piše — na nagovor V. Stasova — svoje značajne autobiografske zapiske. No njegov duh se ni tada ne smiruje. Godine 1856. opet je na putovanju, ovaj put posljednjem. Njegov je cilj Berlin, grad u kome će živjeti povučeno do smrti, koja ga pogađa već iduće, 1857. godine.

Među brojnim Glinkinim djelima privlače pažnju ponajprije njegova operna djela. Nisu to samo prve ruske nacionalne opere. U njihovu odnosu prema kasnijemu razvitku ruske opere leži i duboka simbolika. Ruska se

[112] Car Nikolaj I vidio je u žrtvi Susanjinovoj žrtvu koju čovjek iz naroda prinosi caru. Stoga je njegovim posredovanjem Glinka morao izmijeniti naslov opere. Ona se do oktobarske revolucije nazivala *Život za cara*.

opera, naime, u toku XIX st. razvijala pretežno u dva smjera: ona je ili herojsko-historijska opera epskog karaktera (takvi su *Boris Godunov* Musorgskog i *Knez Igor* Borodina) ili operna priča s bogato iskorištenim legendarnim i fantastičnim elementima folklora (takva je većina opera Rimskog-Korsakova). A baš tim smjerovima pripadaju Glinkina operna djela. Dok je *Ivan Susanjin* historijsko-herojska opera, *Ruslan i Ludmila* je operna priča.

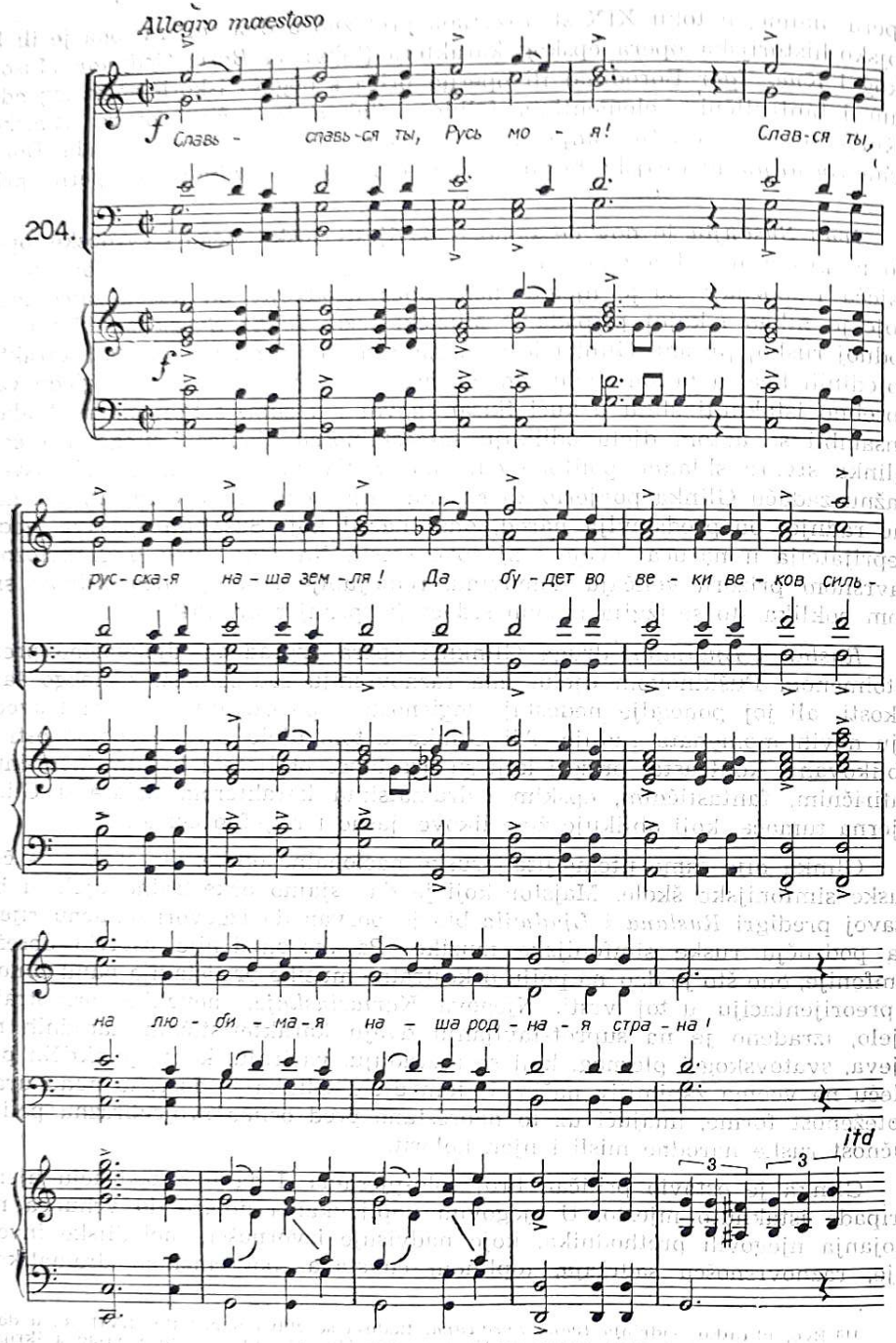
Ivan Susanjin je nov ne samo u povijesti ruske nego i evropske opere. To je prava narodna epopeja, himna rodoljublju i herojstvu čovjeka koji osjeća i spoznaje da je njegov lični udes neodvojiv od udesa zajednice iz koje je nikao i kojoj pripada.[113] Muzički jezik *Ivana Susanjina* bliz je narodnoj ruskoj pjesmi. Glinka je vrlo uspješno umio muzički ocrtati karaktere pojedinih lica, u prvom redu samoga naslovnog junaka (u tom pogledu valja posebno istaknuti sliku u kući Susanjinovoj i u šumi s Poljacima). Nadalje, ansambli se u tom djelu odlikuju samostalnošću dionica i uloga, pri čemu Glinka stvara skladne polifone odlomke velike izražajne snage. Nadasve je važnu zadaću Glinka povjerio zboru, koji nije dekorativni element, već nosilac radnje; on predstavlja narod, onaj narod koji Susanjin spasava, vodeći neprijatelja u naručaj svoje i njegove smrti. Narodne mase u grandioznom završnom prizoru veličaju domovinu, rodoljublje i heroja neodoljivom snagom poklika što se izvija iz svih srdaca (v. primjer br. 204).

Ruslan i Ljudmila, druga Glinkina opera, izgrađena djelomično prema istoimenom Puškinovom djelu, ima raznovrsniju sadržajnost, s mnogo šarolikosti, ali joj ponegdje nedostaje logičnosti u povezivanju prizora i uvođenju novih momenata radnje. Ali Glinka u tom djelu očituje sposobnosti za oblikovanje kontrasta; prizori koji su uzastopce obilježeni lirskim, komičnim, satiričnim, fantastičnim, epskim i dramatskim karakterom nalaze u Glinki vjerna tumača, koji oblikuje žive likove, jasno i reljefno ocrtane.

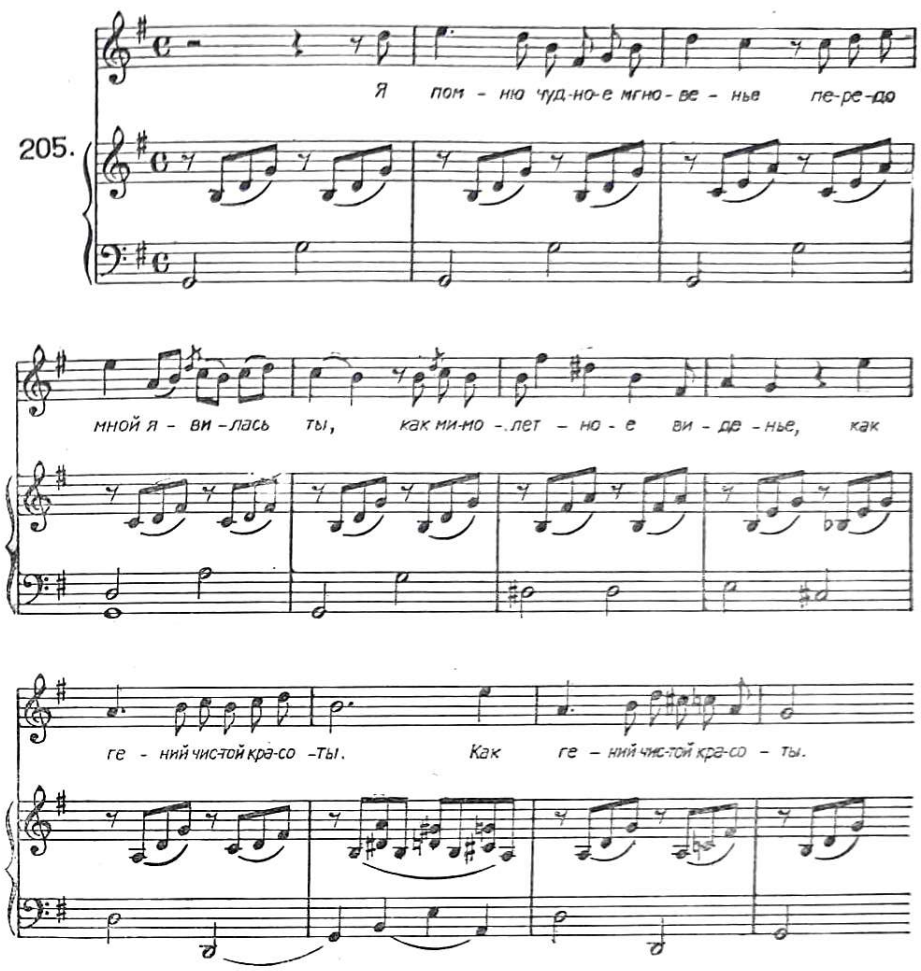
Glinka nije samo utemeljitelj ruske nacionalne opere. On stoji i na čelu ruske simfonijske škole. Majstor koji je dao sjajno orkestralno djelo u blistavoj predigri *Ruslana i Ljudmile* bio je pozvan da izgovori odlučnu riječ i na području ruske simfonijske muzike. Pa ako on i nije ostavio opsežne simfonije, ono što je dao na polju orkestralne muzike predstavlja punu obnovu i preorijentaciju u toj vrsti. Njegova *Kamarinskaja*, neveliko orkestralno djelo, izrađeno je na suprotstavljanju dvaju karakterističnih narodnih napjeva, svatovskog i plesnog, koji se razrađuju, variraju, kontrapunktički prepleću na veoma zanimljiv način. U tom djelu Glinka je dosegao punu uravnoteženost forme, imajući uz to neprestano pred očima svojeobraznu polifoničnost ruske narodne misli i njen kolorit.

Glinka je ostavio priličan broj solo-pjesama. I na tom području njemu pripada istaknuto mjesto. U njegovim popijevkama dolaze do vrhunca nastojanja njegovih prethodnika, koje nadvisuje izvornošću melodijske invencije, raznovrsnošću sadržaja, toplinom čuvstava, povremenom dramatikom

[113] Evo, ukratko, sadržaja *Ivana Susanjina*. Radnja se zbiva u početku XVII st., u doba kad je poljski kralj Sigismund napao Rusiju i osvojio Moskvu, ali se uskoro našao u škripcu jer su ga Rusi počeli opsjedati u Kremlju. Iz Poljske mu je tada bila poslana pomoć. Jedne zimske večeri u kuću seljaka Ivana Susanjina, u kojoj se pripremala svadba njegove kćeri Antonide, upala je četa poljskih vojnika i stala ga nagovarati da je povede najkraćim putem do Moskve. Susanjin je prividno pristao, ali je neprijateljske vojnike odveo duboko u neprohodnu šumu, znajući da će tu svi morati pomrijeti od gladi i studeni. No on je znao da će to biti i za nj sigurna smrt čim neprijatelj opazi prijevaru. A tako se i zbilo.



i dubljim poniranjem u psihičku pozadinu teksta. Među Glinkinim popijevkama osobito se ističu one koje je komponirao na Puškinove tekstove. U tim djelima postignuto je rijetko podudaranje, upravo stapanje riječi i tona u nerazdruživu cjelinu. Savršen je primjer pjesma *Sjećam se divnog trenutka:*



Položaj Glinke u razvoju ruske muzike jasan je i iz ovoga sažetog prikaza njegove djelatnosti. Nakon decenija traganja njegovih prethodnika u području opere, nakon prvih, još nezrelih pokušaja ruskog orkestralnog stvaranja, nakon ponešto jednostavne umjetnosti u području solo-pjesme, Glinkina djelatnost dokrajčuje nesigurnost, odstranjuje slaboću i nedoraslost te udara čvrste temelje nove, trajno žive, duboko narodne i umjetnički izvanredno značajne ruske muzike.

Dargomižski. Ime Dargomižski vrlo se često spominje usporedo s Glinkinim. Nije to slučajno. Dargomižski je naime prvi među ruskim kompozitorima usvojio Glinkina načela o narodnosti u muzici, primjenjujući ih doduše drukčije, jer po svom umjetničkom temperamentu nije bio mnogo nalik na autora *Ivana Susanjina,* za kojim donekle zaostaje i talentom.

Aleksandar Dargomižski, rođen 1813, već je u mladim danima zavolio muziku i naučio svirati klavir i violinu. Godine 1834. upoznao je Glinku, koji se upravo vratio iz inozemstva. Taj je susret bio odlučan. Dargomižski je Glinki pokazao svoje

klavirske kompozicije i solo-pjesme i naišao na toplo priznanje. Glinka mu je stavio na raspolaganje svoje bilježnice s vježbama iz harmonije, kontrapunkta i instrumentacije. Uviđajući, poput Glinke, da će mu putovanje u inozemstvo proširiti vidik, odlazi 1844. u Pariz, gdje ostaje do 1845. U francuskoj je prijestolnici potpuno spoznao lažnost patosa i dekorativnosti Meyerbeerovih opera, ali je tada osjetio i to da u muzici mora biti ne samo realist, nego baš ruski realist. Kao i Glinki kad je živio u inozemstvu, tako je i njemu, daleko od domovine, postajalo sve jasnije da u svojoj muzici mora očuvati vezu s narodom. Po povratku u domovinu piše mnoge popijevke, a kasnije i operu *Rusalka*, prema istoimenoj Puškinovoj drami. Godine 1864. Dargomižski je otišao na novo putovanje u inozemstvo i posjetio Poljsku, Njemačku, Belgiju, Francusku i Englesku.

Vrativši se, započeo je rad na svojoj posljednjoj operi, *Kamenom gostu* (također na Puškinov tekst). To je i vrijeme kad se češće kretao u društvu mladih muzičara koji su se okupljali oko Balakireva i veoma ga cijenili i poštovali. No njegovo se zdravlje opasno pogoršalo. Ne dovršivši *Kamenog gosta*, Dargomižski je umro 1869. Ovo su njegovo posljednje operno djelo završili, po njegovoj želji, Cui i Rimski-Korsakov.

Dargomižski i Glinka sretno se dopunjuju u svojoj stvaralačkoj djelatnosti. Kako ispravno navodi Keldiš, Glinka je težio sveobuhvatnoj, klasičnoj jasnoći i cjelovitosti u poimanju svijeta. Dargomižskom je, naprotiv, bilo stalo do toga da otkrije i istakne proturječja stvarnog života. Dok je Glinka davao umjetnički oblik općem, tipičnom, Dargomižskog je privlačilo sve više individualno, osobno. Otuda i njegova briga za podrobnim proučavanjem psihičke pozadine zbivanja i duševnih stanja, otuda i osjećanje dramatičnosti životnog toka i njegova dinamičkog procesa. Oštro zagledanje u pozadinu svakidašnjih životnih pojava dovelo je tog umjetnika i do analize socijalnog ustrojstva i kritike društvene nepravde. On je prvi ruski muzičar koji svojom umjetnošću diže glas prosvjeda protiv nezdravih društvenih odnosa, protiv ugnjetavanja i izrabljivanja. U tom nastojanju on se često služi onim istim sredstvom kojim su se služili i predstavnici ondašnje napredne ruske književnosti u borbi s feudalnim poretkom u zemlji: humorom i satirom.

Dargomižski je prvenstveno želio da umjetnošću prikaže život, koji ga je okruživao. To ga je, s jedne strane, odvelo do širenja uobičajene tematike, do izabiranja novih, dotad nepoznatih motiva, što se osobito očitovalo u solo-pjesmama. S druge strane, težnja k realizmu tražila je od njega da i odnos tona i riječi postavi na realistički temelj. Čuvene su njegove riječi: »Želim da zvuk potpuno odrazi riječ. Želim istinu.« Posljedica takva gledanja bijaše postepeno napuštanje široke, raspjevane melodijske linije u korist osebujne melodičke deklamacije, svojevrsnog recitativa, koji je razvijao muzičke elemente sadržane u intonacijama samoga govora. Otuda pa do veličanstvena muzičkog jezika Musorgskoga put nije bio dalek.

Obje značajne opere Dargomižskog, *Rusalka* (1855) i *Kameni gost*, pripadaju donekle području fantastičnog, one dakle ulaze u sklop onih djela kojima u ruskoj operi stoji na čelu Glinkin *Ruslan*. Moglo bi se, prema tome, pomisliti da ta činjenica stoji u suprotnosti s težnjama Dargomižskog k realizmu, k prikazivanju stvarnosti. Međutim, junaci njegovih opera, bez obzira na ulogu fantastičnog elementa koji u stvari samo pomaže produbljivanju dramatskog sukoba, odaju crte neposredne stvarnosti, njihovi su karakteri reljefno isklesani. Posebno to vrijedi za *Rusalku*, koja donosi isječak iz ruskog života i koja crta ruske ljude.

Dok je u *Rusalki* uz recitativ upotrebljavao i elemente široke pjevnosti, Dargomižski u *Kamenom gostu* izabira drukčiji put. On uzima neizmijenjen Puškinov tekst (koji obrađuje temu srodnu Mozartovu *Don Juanu*), ne prilagođujući ga uobičajenim zahtjevima operne strukture. Time je htio naglasiti da želi muziku postaviti sasvim u službu drame i odustati od tradicionalne podjele na zatvorene odlomke solističkog ili zbornog karaktera. Zanoseći se tim zdravim načelom, Dargomižski je težište muzičke dopune postavio na produbljivanje govornih intonacija i izgradnju melodičkog recitativa, koji u harmonijskoj podlozi nalazi veoma ekspresivna pomagača i izvire iz dubokog uživljavanja u sve promjene kroz koje prolazi duševni život junaka.

Osebujnost umjetničke fizionomije očitovao je ovaj umjetnik i u svojim solo-pjesmama. On i na tom području dopunjuje Glinku. Dok je ovaj pretežno lirik, Dargomižski unosi u okvir popijevke dramatičnost, težnju za karakterističnim, za izradbom pojedinosti. On snažno razvija elemente komike i satire, nalazeći baš u solo-pjesmi poprište za podizanje socijalnog prosvjeda. Među solo-pjesmama Dargomižskog, u kojima se prvi put pojavljuju likovi iz građanske okoline i različitih njenih zvanja, mnoge uživaju široku popularnost (npr. *Stari kaplar*).

*
* *

U sredini prošlog stoljeća ruska je muzika doprla do one tačke svoga razvitka u kojoj su mogli biti udareni temelji za decenije unaprijed. Doba traganja i buđenja stvaralačkih snaga tada je već završeno, ostvareni su i prvi veliki uspjesi djelatnošću Glinke i Dargomižskog. Put »Petorici« i Čajkovskom, koji će izrazitost i snagu ruske muzike učvrstiti i pojačati na neočekivan, neslućen način, bio je već utrt.

MUZIKA U ČEŠKOJ I SLOVAČKOJ

Češki je narod muzikalan kao malo koji. U muzici se on neprestano iživljuje, u njoj je nalazio tlo za svoje stvaralaštvo uvijek, a osobito onda kad zbog nepodesnih političkih prilika nije smio slobodno objavljivati snagu svog duha na drugim područjima, prvenstveno na književnom.

Intenzivan muzički život u Češkoj uzmogao je u određenim historijskim trenucima učiniti tu zemlju pravim rasadištem produktivnih i osobito reproduktivnih muzičkih sila. Tako je u XVIII st. tzv. češka muzička emigracija doprla u različite evropske zemlje, osobito u Njemačku, gdje su češki muzičari ne samo zauzimali istaknuta reproduktivna mjesta po feudalnim središtima nego su i kao kompozitori davali dalekosežne pobude u stvaranju pretklasičnih simfonijskih i komornih oblika. Osim toga, i razvoj muzike balkanskih Slavena usko je povezan s ulogom koju su u muzičkom životu tih naroda odigrali Česi, popunivši krupne praznine među reproduktivnim kadrovima.

Na razvoj muzike u Češkoj djelovao je i zemljopisni smještaj zemlje. Češka se neprestano nalazila nadohvat velikih zbivanja u procesu stvaranja evropske kulture, pa su na nju djelovale i njene tekovine. Doduše, posljedica takvih okolnosti mogla je biti slabljenje češkog autohtonog izražaja. Međutim, baš na području muzike Česi su umjeli naći srednji put: provesti korisnu sintezu tuđih i vlastitih elemenata.

U srednjem vijeku češke su zemlje bile podložne dvojakom utjecaju. U doba velikomoravske države (830—906) širio se bizantski utjecaj preko kršćanstva. Budući da je utjecaj Bizanta na književno stvaranje u velikomoravskoj državi bio prilično jak, može se predmnijevati da su i u tadašnju češku muziku doprli tragovi visoko razvijene bizantske kulture. Prema tvrdnji istaknutog češkog muzikologa Vl. Helferta, najstarija češka crkvena pjesma »Hospodine pomiluj ny« (Gospode, smiluj nam se), za koju se smatralo da potječe iz prve polovine XII st., očito ne pripada tom razdoblju; njezin je tekst staroslavenskog podrijetla, i ona je proizašla iz djelokruga bizantske crkvene muzike.

Drugi značajan utjecaj na Češku vršila je rimska crkva svojom upornom težnjom k jedinstvu crkvenog obrednika, što je značilo i k jedinstvu muzičkih elemenata u liturgiji. Češka upoznaje jednoglasni gregorijanski koral koji se gaji osobito u samostanima. No u toku XIII i XIV stoljeća rađa se postepeno češka duhovna pjesma, jedna od najznačajnijih tekovina koje češka muzička kultura stvara u kasnom srednjem vijeku. Među čuvene tadašnje češke duhovne pjesme spada pjesma o sv. Václavu, zatim »Isuse Kriste, sveti kneže« i mnoge druge.

Na polju svjetovne muzike susrećemo u Češkoj utjecaje njemačkih Minnesängera, što je razumljivo kad se zna da je njemačka kultura u XIII st., za Pšemislovića, snažno prodirala u češke zemlje. Václav II bio je i sam Minnesänger. Za njegove vladavine djelovao je u Pragu glasoviti Minnesänger H. Frauenlob. U XIV st. nastaje na temelju minezengerske umjetnosti i svjetovna češka pjesma. Njezin je značajan predstavnik Majstor Záviš. Ali ubrzo dolazi do zamjene stranih utjecaja. Češki vladari luxemburškog roda otvaraju vrata francuskoj kulturi, i to baš u vrijeme kad se u Francuskoj javlja i razvija ars nova. Veliki zastupnik toga pokreta Guillaume de Machault boravi na praškom dvoru kod Ivana Luxemburškog. U polovici XIV st., za vladavine Karla IV, počinje u Češku prodirati i talijanska ars nova.

Ovo je stoljeće ujedno doba kad su u punom razvitku duhovne igre, posebno božićne. Tekstovi su u početku bili latinski, kasnije su se prevodili na češki, a naposljetku su se u cijelosti sastavljali na češkom jeziku. Muzički se dio tih igara crpio iz gregorijanskog korala, ali se i samostalno obrađivao.

Međutim, u zemlji nastaju u prvoj polovini XV st. promjene, kad se moćno uzdiže husitski pokret kao odraz nezadovoljstva širokih masa protiv Nijemaca i katoličkog svećenstva. Nijemci su tada držali u svojim rukama ekonomski istaknute položaje s pomoću kojih su izrabljivali narod. I među visokim crkvenim dostojanstvenicima bilo je Nijemaca. Profesor praškog sveučilišta Jan Hus ustao je u početku stoljeća protiv lakomosti svećenstva, prodaje indulgencija i prevelikih crkvenih posjeda, kao i protiv nekih dogma katoličke crkve, te je ubrzo stekao golem broj pristaša. Kad je na prijevaru bio uhvaćen i bačen u tamnicu, a 1415. i spaljen, po češkoj se zemlji postepeno razmahao narodni ustanak, koji je golemim naporima, koji su trajali dugi niz godina, učinio kraj njemačkom ugnjetavanju i omogućio češkom narodu razdoblje slobodnog nacionalnog razvoja.

Taj je silni pokret, u kome se moćno očitovala snaga češkog duha, bio plodonosan i na muzičkom području. Godine husitskih ratova stvorile su izvornu narodnu duhovnu pjesmu, borbeni husitski koral, jednostavan, ali često potresan i sugestivan. Pojedine husitske pjesme, npr. čuveni koral »Vi božji borci«, koji prijeteći odjekuje iz Smetanine simfonijske pjesme

Tabor, postale su pravim himnama češkog husitskog revolucionarstva, značajne u političkom i socijalnom pogledu. Husitski koral snažno je djelovao na kasniji razvitak češke duhovne pjesme, pa čak i na njemačku duhovnu pjesmu iz vremena reformacije. Husitske melodije sačuvane su u brojnim zbornicima, od kojih je nastariji tzv. *Jistebnický kancionál* iz početka XV st., pronađen tek 1872.

Šesnaesto stoljeće je u Evropi doba kad višeglasje dosiže vrhunac u djelima velikih talijanskih majstora (Palestrina), posljednjih Nizozemaca (O. di Lasso) i drugih istaknutih umjetnika. U Češkoj se također javlja razvijeno višeglasje, ali s izvjesnim zakašnjenjem, izazvanim iznimnim prilikama koje su zbog husitskih ratova vladale u zemlji. Zna se, doduše, za neke osamljene pojave s područja višeglasja u XIII i XIV st. ali tek u XV st. dokumenti postaju brojniji. U početku susrećemo primitivne višeglasne forme, no potkraj stoljeća, a osobito u XVI st., polifoni stil i u Češkoj doživljuje procvat, što je svakako u vezi s obnovljenim zapadnoevropskim utjecajem u doba vladara iz kuće Jagelovića i Habsburgovaca.

Muzički se život u to doba znatno obogatio utemeljivanjem posebnih građanskih muzičkih organizacija, tzv. literarnih bratstava, koja su njegovala prvenstveno crkvenu muziku. O visokom stupnju muzičke kulture koji je postigla djelatnost tih bratstava svjedoče brojni sačuvani rukopisi i tiskani zbornici. Od ovih posljednjih najznačajniji je tzv. *Szamotulski kancionál* (nazvan prema mjestu Szamotul u Poljskoj, gdje je tiskan). Objavljen je 1561.

Vokalna muzika gajila se na praškom dvoru za Ferdinanda I (1526—1564) i Maksimilijana II (1564—1576), a i u mnogim plemićkim sjedištima u provinciji. Za vladavine Rudolfa II (1576—1612) dopire muzička kultura Praga do vrhunca. Prag postaje jednim od najistaknutijih centara evropske muzike. Niz uglednih inozemnih majstora rukovodi dvorskom kapelom, doraslom rješavanju i najtežih problema ondašnjega vokalnog polifonog stila. U kapeli Rudolfa II, u doba najvećeg sjaja, bilo je do 45 pjevača, a imala je i dječački zbor i nekoliko instrumentalista. Među majstorima koji su djelovali na Rudolfovu dvoru nalazili su se Nizozemci Philipp de Monte, koji je u Pragu proveo 35 godina i služio još za doba Maksimilijana II, Jacobus de Kerle i Charles Luyton (umro 1620), jedan od ranobaroknih kromatičara.

No i izvan dvorskih zidina bilo je tada u Pragu znamenitih inozemnih muzičara. Među njima je svakako najznačajniji Slovenac Jacobus Gallus, čuven kao orguljaš i polifoničar, uvažen u svim središtima ondašnje muzičke Evrope.

U to vrijeme djeluje i skupina domaćih kontrapunktičara, i to pretežno izvan Praga. U svojim polifonim kompozicijama, koje su redovito jednostavnije od istovrsnih djela inozemnih majstora ali imaju znatno melodijsko bogatstvo i neposrednost nadahnuća, uzimali su za cantus firmus često duhovne i svjetovne češke pjesme. U red takvih umjetnika idu Jan Trojan Turnovský, Jiři Rychnovský, autor moteta, i Kryštof Harant z Polžic (1564—1621), pisac i diplomat koji je svoj život položio u ustanku za obranu domovine. Među njegovim malobrojnim sačuvanim djelima nalaze se moteti i veoma uspjele peteroglasne mise.

Nakon visoke vokalne muzičke kulture XVI st. počelo je u Evropi razdoblje muzičkog baroka i njegove svestrane obnove muzičke izražajnosti, kako na svjetovnom tako i na duhovnom području. U Češkoj bi se dalekosežna stvaralačka nastojanja baroka svakako značajnije bila odrazila da tome nisu stala na put politička zbivanja. Nove vjerske razmirice dovele su do pobune češkog plemstva protiv austrijskog cara Ferdinanda II, što je izazvalo

vojni sukob: jaka austrijska vojska sukobila se s Česima nedaleko od Praga, na Bijeloj gori (1620), i do nogu ih potukla. Bio je to početak češkog podjarmljivanja i pretvaranja Češke u austrijsku pokrajinu.

Nastupio je tada razumljiv zastoj u kulturnom, pa i muzičkom životu zemlje. Tek potkraj XVII st. stvaraju se nova muzička središta, uz jačanje domaćih stvaralačkih nastojanja. Ta se nastojanja najprije očituju na području crkvene muzike. U oblasti svjetovne muzike zastoj je dulji, što se dade razumjeti ako pomislimo da su Habsburgovci nakon tridesetgodišnjeg rata prenijeli svoje sjedište iz Praga u Beč. Češkoj, opustošenoj i opljačkanoj, nedostajao je feudalni centar koji bi, u granicama ondašnjih odnosa mecena i umjetnika, favorizirao gajenje raznovrsnih oblika svjetovne muzike.

To se više sada razvija crkveni muzički život, povezan prvenstveno uz brojne zborove. Glavni predstavnik tadašnje češke duhovne muzike bio je redovnik Bohuslav Černohorský (1684—1742). Taj umjetnik, čija djela odaju nesumnjive lične crte i prizvuk češke narodne muzike, boravio je nekoliko puta u Italiji, gdje je temeljito upoznao talijansku baroknu crkvenu muziku. On je razvio veoma značajnu nastavničku djelatnost, pa se u historiji češke muzike govori o »školi Černohorskog«. Malo se njegovih djela sačuvalo, svega petnaestak; među njima su uspjeli moteti, osobito veličanstvene fuge za orgulje, koje idu u red najizrazitijih djela svoje vrste u baroknoj muzici.

Uz Černohorskog i nakon njega djeluju i drugi istaknuti češki kontrapunktičari kasnoga baroka, većinom njegovi učenici: Josef Ferdinand Seger (1716—1782), izvrstan orguljaš i pedagog, Jan Zach (1699—1773), autor čuvenog Requiema u c-molu i djela za orgulje, ali i za klavir, kao i komornih kompozicija, František Tůma (1704—1774), Fuxov učenik u Beču, kamo se i sam preselio, i neobično plodni František Brixi (1732—1771), u čijoj se umjetničkoj baštini nalazi 105 misa, više od 250 manjih crkvenih djela, pa requiema, oratorija, kantata, duhovnih igara; on je i autor mnogih instrumentalnih kompozicija.

U prvim decenijima XVIII st. u mnogim manjim feudalnim središtima, na imanjima imućnih plemića, osnivaju se privatna kazališta i privatni orkestri i kapele. Uskoro, pošto se u Pragu u povodu krunidbe Karla VI prikazala Fuxova opera *Ustrajnost i snaga* pod vodstvom Antonija Caldare, osniva se 1725. i u glavnom gradu Češke operno kazalište, koje vodi talijanska operna družina pod upravom impresarija Antonija Denzija. Godine 1739. preuzima vodstvo G. B. Locatelli. Izvode se djela talijanskih i njemačkih kompozitora, dok se u domaćoj opernoj produkciji ne pojavljuje ličnost koja bi bila otprilike onako značajna kao što je bio Černohorský na području duhovne muzike.

Značenje češke muzike postepeno sve više raste. Vrijedno je spomena da se još na samom početku XVIII st. (1701) pojavilo u Pragu veoma značajno djelo, znatan doprinos ondašnjoj evropskoj muzičkoj kulturi: *Clavis ed Thesaurum Magnae Artis Musicae*, velika muzička enciklopedija orguljaša i učenjaka Tomáša Janovke, važan izvor za upoznavanje ondašnje muzičke terminologije i prakse.

I na polju svjetovne muzike uspješno se razvija stvaralačka djelatnost domaćih majstora po feudalnim sjedištima. Tako se na jaromjeržickom dvoru, u službi grofa Questenberka, istakao František Vaclav Mička (1694—1744), dirigent, pjevač i organizator muzičkog života u dvorskoj sredini. Napisao je nekoliko opera (*Podrijetlo Jaroměřica u Moravskoj*), oratorija, kantata i instrumentalnih kompozicija. U nekim njegovim orkestralnim djelima rano se ispoljuju formalne osobine pretklasične simfonijske muzike XVIII st.

U XVIII st. doživljuje češka muzika doba svog najvećeg sjaja, prije procvata nacionalne muzičke kulture u XIX st. To istaknuto razdoblje, koje se naziva dobom češkog muzičkog klasicizma, obilježeno je prvenstveno utjecajem što ga je češka muzika izvršila na razvoj pretklasične, prvenstveno instrumentalne muzike u Evropi. U vrijeme kad je jak politički pritisak austrijskog cara onemogućivao slobodno stvaranje čeških književnika, gotovo sva stvaralačka snaga češkog umjetničkog duha usredotočila se na muzičkom području, na kojem je češki narod još jednom posvjedočio svoju izuzetnu muzičku nadarenost. Osamnaesto stoljeće to je doba kad se u Češkoj posvuda, u gradu i na selu, širi interes za instrumentalnu muziku. Brojni kadrovi instrumentalista školuju se kod kuće i zatim odlaze u susjedne zemlje, u Njemačku, Austriju, Mađarsku, gdje nalaze zaposlenje u orkestrima feudalnih sjedišta. Njihov je broj tolik da Češka dobiva nadimak »konzervatorij Evrope«.

No ne odlaze iz domovine samo reproduktivni umjetnici. Češku napušta i velik broj kompozitora, od kojih mnoge tjera iz zemlje krutost političkih apsolutističkih okova. Tzv. češka muzička emigracija udara tada osebujan pečat razvijanju novih muzičkih forma u prijelaznom razdoblju, koje napušta barok i priprema cvat bečke klasike. Češki muzičari donose sobom svježinu narodne muzike, koja ponekad izbija iz njihovih djela i daje novu boju cjelokupnom tom novom smjeru instrumentalnih nastojanja.

U jednom od prijašnjih poglavlja ovog priručnika prikazali smo rad nekolicine značajnih čeških kompozitora emigranata. Ocrtali smo zasluge onih čeških majstora koji su djelovali u Mannheimu i bitno pridonijeli oblikovanju pretklasične sonate i simfonije. To su, kako znamo, Jan Václav Stamitz i njegovi sinovi Karel i Antonín, zatim František Ksaver Richter i Antonín Filtz. Nadalje smo spomenuli braću Jiřija i Františeka Benda, pa onda Jana Wanhalla, Jana Ladislava Dusseka i Leopolda Koželucha.

A evo ih još nekoliko: Josef Mysliveček (1737—1781) bio je veoma popularan u Italiji, gdje je živio od 1763. Nazivao se Venatorini, a Talijani su tako voljeli njegove opere, koje su se prikazivale u svim velikim talijanskim kazalištima, da su mu dali pridjevak »il divino Boemo« (božanski Čeh). Melodika njegovih opera potpuno pripada pretklasičnom razdoblju. Ona se posebno sviđala Mozartu, koji je Myslivečeka visoko cijenio i s njim se više puta sastao. Pouzdano je da je Myslivček napisao oko 30 opera. No osim njih komponirao je i velik broj drugih djela, kantata, oratorija, instrumentalnih kompozicija koncertantnog i komornog karaktera. U Italiji je djelovao i violinski pedagog Václav Pichl (1741—1805), veoma plodan kao kompozitor simfonija, gudačkih kvarteta i drugih instrumentalnih i vokalnih kompozicija. U Beču su uz druge, već spomenute češke umjetnike stvarali: Florian Gassmann (1729—1774), učenik Padre Martinija, autor opera (komična opera *La Contessina*), crkvene muzike, instrumentalnih djela, braća Vranicky, Wenzel Müller (1767—1835), popularni autor Singspiela, kojih je napisao oko stotinu (među njima je najpoznatiji *Sestre iz Praga*, 1794), Ferdinand Kauer (1751—1831), također kompozitor omiljelih Singspiela (*Donauweibchen*, 1798), Jan Hugo Voříšek (1791—1825), veoma nadaren umjetnik, čija klavirska i komorna djela najavljuju već ranu romantiku (klavirski *Impromptus* op. 7). U Parizu je kao nastavnik kompozicije na konzervatoriju velik ugled postigao Antonín Reicha (1770—1836); on je autor brojnih teoretskih radova i priručnika, u kojima često ima zanimljivih opažanja, i kompozitor velikog broja djela, među kojima su najuspjelija komorna.

U samoj Češkoj razvija se i dalje muzičko kazalište; izvode se i mnoga djela čeških emigranata. Od posebna su značenja uspješne praške izvedbe krupnih Mozartovih opernih djela, *Figarova pira* (1786) i *Don Juana* (1787), što dokazuje zrelost praškog općinstva. Veliki je majstor tada u Pragu proživljavao možda najsretnije dane svoga života.

U početku XIX st. nastaju važne tekovine češkog muzičkog života: god. 1811. osniva se praški konzervatorij, prvi u srednjoj Evropi; god. 1830. utemeljuje se orguljaška škola u Pragu. U okviru konzervatorija razvija svoju djelatnost čuveni violinski pedagog Friedrich Wilhelm Pixis (1785—1842), iz čije škole izlaze mnogi vrijedni violinisti (Josef Slavík 1806—1833). Kompozitori iz prve polovine XIX st. brojni su. Među njih spadaju zajedljivi epigramatičar i karikaturist Václav Jan Tomášek (1774—1850), dobar pedagog, autor čuvenog *Requiema*, pijanist Jan Wittasek, pa Smetanin učitelj Josef Prokš (1794—1864), Jan Kalliwoda (1801—1866), Bedřich Kittl (1806—1868), učitelj našeg Vatroslava Lisinskog, i drugi.

U to se vrijeme počinje snažnije buditi i češka rodoljubna svijest. Javljaju se izrazitije težnje za političkom, kulturnom i umjetničkom nezavisnošću. Val romantizma zahvaća i Češku te oživljuje nove, svježe i izvorne energije.

Već Carl Maria v. Weber za svog trogodišnjeg boravka u Pragu (1813—1816) upoznaje Čehe s ranom romantičkom umjetnošću opernog kazališta. Ali on svraća pažnju češkim kompozitorima i na bogatstvo i osebujnost folklora, kojeg ljepote zanose i istaknute češke pjesnike, historičare i jezikoslovce (Dobrovský, Šafařík, Palacký). Javljaju se prve zbirke narodnih pjesama, tako Ritter-Dlabačova 1825, a Erbenova 1842—1845.

U muzičkom kazalištu težnje za umjetničkom samostalnošću sve su očitije. Godine 1823. prikazuje se igrokaz Josefa Weigla (1766—1846) *Švicarska obitelj*, sav na češkom jeziku; god. 1826. nastaje prva češka komična opera (u formi Singspiela) *Dráteník*, djelo pjesnika J. K. Chmelenskog i kompozitora Františeka Škroupa (1801—1862), koji je zatim napisao i druga scenska djela; iz njegova igrokaza *Fidlovačka* (1834) potječe napjev »Kde domov můj«, kasnija češka himna.

Pažnju kompozitora privlače i narodni plesovi (polka, furijant, dupák, skočná, medvěd), koji, stilizirani, prodiru u plesne dvorane i u punoj mjeri očituju melodičko i ritmičko bogatstvo češkog folklora. Iz njih izbija srdačnost, vesela otvorenost, prostodušni seljački humor, a katkada i nježna, čeznutljiva melankolija.

Sve se više propagira muzika u kojoj se zamjećuju obilježja narodne muzike. S novim poletom rade i uzdižu se češka pjevačka društva, pred svima »Hlahol«, koji će, pod vodstvom Karela Bendla (1838—1897), upriličivati sjajne izvedbe domaćih i klasičnih djela. Među djelima zbornog repertoara u sredini stoljeća postaju veoma popularne kompozicije Smetanina suvremenika Pavela Křižkovskog (1820—1885).

Blizu je neslućeni procvat češke muzike. To je doba kad će iz ljubavi za narod i njegovo neprocjenjivo blago izrasti moćna i raskošna umjetnost genijalnog Bedřicha Smetane.

*
* *

Razvoj muzike u Slovačkoj nalik je donekle na razvoj muzike u Češkoj. I kod Slovaka susrećemo vjekovno gajenje gregorijanskog korala u crkvenoj muzici i pojavu crkvene pjesme na narodnom jeziku. O njoj svjedoče sačuvani tiskani zbornici, tako zbornik *Cithara Sanctorum* (1636) Poljaka Jurja Tranovskog, u kojemu pored slovačkih ima još i čeških i njemačkih napjeva,

kao i onih koje je komponirao sam Tranovsky. Dok je taj zbornik bio namijenjen slovačkim protestantima, isusovac Benedikt Szöllösy sastavio je za katolike zbornik *Cantus Catholici* (1655). Među slovačkim duhovnim pjesmama pretežu pastoralne, božićne, u čemu se očituju ugođaji narodne duše u vezi s pastirskim, planinskim životom velikog dijela naroda, kojemu je tuđinsko gospodstvo preotelo plodnu zemlju u ravnicama.

I na razvoj muzičke umjetnosti kod Slovaka snažno su djelovala historijska zbivanja kojima je ova zemlja bila izložena. Vjekovna vlast Mađara i odraz umjetničkog ukusa u njihovim kulturnim središtima, nastojanja njemačkih doseljenika, utjecaj poljske muzičke kulture na onaj makar i mali dio Slovačke koji je od XV do XVIII st. pripadao Poljskoj, utjecaj češke muzike za husitskih previranja u XV st., pojačani kulturni pritisak Nijemaca od XVI do XIX st. — sve se to nužno odrazilo i u slovačkoj muzičkoj umjetnosti.

U toku XV i XVI st. u Slovačkoj se mnogo njegovala muzika za lutnju, osobito pod utjecajem čuvenih stranih umjetnika na lutnji, koji su u Slovačku često zalazili. U Bratislavi je rođen Jan Newsiedler, veoma ugledan lautist XVI st., priznat tada u čitavoj Zapadnoj Evropi.

Muzički se život od baroka dalje osobito razvijao u Bratislavi, glavnom kulturnom središtu Slovačke. Tu su se u XVIII st. upriličivale operne predstave talijanskih i njemačkih kazališnih družina. God. 1768. Bratislava dobiva i kazališnu zgradu.

U toku XVIII st. javlja se nekoliko slovačkih kompozitora koji ne djeluju u domovini nego ulaze u sklop muzičke historije drugih naroda: Matej Kamieński (1734—1821) preselio se u Poljsku, gdje ga smatraju utemeljiteljem poljske opere, dok se Ignac Ružička (1774—1833) istaknuo u razvoju mađarske muzičke kulture, napisavši prvu mađarsku narodnu operu (*Belin bijeg*, 1823).

Potkraj XVIII st. počinje i u Slovačkoj pokret narodnog osvješćivanja. Ojačali patriotizam manifestira se u prvim decenijima XIX st. na različitim područjima. Kao i kod ostalih slavenskih naroda, počinju se skupljati narodne melodije, koje su u Slovačkoj veoma izvorne, neobično lijepe i često prožete sjetom i elegičnošću i posebnom obojenošću koju im daje karakter starocrkvenih tonaliteta, na kojima su zasnovane gotovo sve slovačke narodne melodije nastale prije druge polovine XIX st. Zanimljivo je da postoje i dvije zbirke slovačkih napjeva iz XVII st. Iz 1625—1630. potječe jedan instrumentalni zbornik u kojem je samo kod nekih melodija označen početak teksta. Mnogi su napjevi ovoga zbornika izrazito plesnog karaktera, pa je to svakako i jedna od najstarijih slavenskih zbirki narodnih plesova. Iz god. 1680. datira tzv. *Eszterházijev pjevnik*, u kojemu pretežu duhovni napjevi.

U prvoj polovini prošloga stoljeća javljaju se, u zamahu narodnog prosvjećivanja i preporoda, novi zapisivači, izlaze i nove zbirke (Kollarova, 1834—1835). Taj se posao vrši dalje u toku XIX i XX st. Usporedo s prikupljanjem napjeva oni se i obrađuju. U to vrijeme djeluje i izvjestan broj kompozitora (Kodavý, Kréméry, Pejko, Laciak), prvenstveno na polju vokalne muzike, ali njihov rad nema dubljega značenja. Prva istaknuta stvaralačka ličnost slovačke muzike bit će tek Ján Levoslav Bella. Njegovo djelovanje pada sasvim u drugu polovinu XIX i dopire do u XX st.

Poljska muzika do Chopina. Prije XV st. o razvoju muzike u Poljskoj nema mnogo podataka. Oni se uglavnom odnose na gajenje crkvene muzike, gregorijanskog i narodnog tipa, na postojanje duhovnih historija, srodnih misterijima (muzika im se nije sačuvala).

Počevši od XV st. podaci su konkretniji, bogatiji. Iz toga je vremena najstariji dokument višeglasne muzike komponirane na poljski tekst, troglasni *Hvala tebi, gospodine* iz 1455. Zna se i za nekoliko kompozitora koji već odaju ranu vezu s nastojanjima prvih nizozemskih polifoničara. Među tim umjetnicima ističe se djelatnost Nikole iz Radoma, autora crkvenih kompozicija (mise, Magnificat) u kojima se očituje kontrapunktičko znanje i gipkost melodičke linije.

Šesnaesto stoljeće donosi poljskoj muzičkoj kulturi nova značajna imena. U dva zbornika tabulatura za orgulje (*Zbornik Ivana iz Ljubljina* iz 1540. i *Zbornik krakovskog samostana Duha Svetoga* iz 1548) nalazimo raznovrsna djela, preludije, transkribirane motete, misne odlomke, pjesme i plesove; mnogima je od njih autor Nikola iz Krakova, izvrstan kontrapunktičar.

Za vlade posljednjih Jagelovića, u XVI st., Krakov postaje žarištem umjetničkog života. God. 1543. Sigismund I ustanovio je u tom gradu čuvenu Kapelu Rorantista, koja je za svoga dugog postojanja izvodila prvenstveno djela s područja crkvene muzike. Uz aktivnost ovoga umjetničkog tijela, kome su članovi mogli biti samo Poljaci, povezan je rad mnogih istaknutih poljskih kompozitora.

Na dvoru Jagelovića djeluju u XVI st. znatni majstori poljske renesanse. Waclaw Szamotulzik (oko 1520— oko 1572) autor je čuvene *Jeremijine tužaljke,* mise, moteta; Martinus Leopolita (Martin Lwowczyk) sastavio je zbornik *Cantus ecclesiastici totius anni,* pisao je mise i motete, uzimajući poljske tradicionalne napjeve za cantus firmus; Nikolaj Gomolka (rođ. oko 1535) poznat je samo po jednom djelu, koje ide u red najznačajnijih plodova tadašnje muzičke umjetnosti u Poljskoj: komponirao je 150 psalama na tekstove Ivana Kochanowskog, jednog od najznatnijih predstavnika poljskog pjesništva u XVI st. Kao član kraljeve kapele, Gomolka je poznavao ondašnju evropsku vokalnu literaturu, potjecala ona iz rimske škole Palestrinina smjera, s područja protestantskog korala, francuske programne svjetovne popijevke ili kromatike talijanskog madrigala. Ali on zna svojem stvaranju udariti lični pečat i, što nije manje važno, podati melodijskoj liniji svojih psalama često prizvuk narodnih napjeva.

U XVI st. pada i doba procvata instrumentalne muzike u Poljskoj, koju je njegovao dvor, visoko svećenstvo, plemstvo i imućno građanstvo. U središtu pažnje stajala je lutnja. Veliki su virtuozi tog instrumenta posvuda čašćeni, tako Valentin Bakfark, podrijetlom Mađar, koji u Poljskoj provodi gotovo dvadeset godina, pa Albert Dlugorav, Kristofor Clabon, Jakov Poljak.

Dolaskom dinastije Vaza na poljsko prijestolje prelazi središte poljskog muzičkog života u Varšavu. Vladari iz nove dinastije bogato pomažu razvoj umjetnosti, posebno muzike. Mnogi talijanski umjetnici i majstori stižu u Varšavu i pribavljaju kraljevoj kapeli evropski glas, osobito za Ladislava IV i Sigismunda III. Među ostalima, u Varšavi tada djeluju Luca Marenzio i G. Fr. Anerio. U početku XVII st. Varšava već upoznaje i talijansku operu, koja izaziva i buđenje domaćih stvaralačkih snaga na tom polju: god. 1633. izvodi se opera poljskog kompozitora Petra Elerta *Kraljeva slava ili trijumf Ladislava IV.* Tekst joj je talijanski, muzika se nije sačuvala. Ali to djelo nije imalo nasljednika. Nove prilike, izazvane političkim previranjima, kozačkom pobunom i najezdom švedskih četa, prekidaju djelatnost u izgradnji poljskog muzičkog kazališta. Ta se djelatnost nastavlja tek potkraj XVIII st.

U XVII st. rad na području duhovne muzike i dalje je intenzivan. Nikola Zieleński ostavio je opsežno djelo *Offertoria et communiones totius anni,* u kojem se zamjećuje primjenjivanje dvaju stilskih principa: »objektivne« palestrinske dijatoničke polifonije i vokalno-instrumentalnog Gabrielijeva kolorizma. U duhu Palestrinine škole pisao je i Bartolomej Pekiel (umro 1670). O uspjehu njegovih nastojanja bjelodano svjedoči njegova *Missa pulcherrima ad instar Praenestini.* Pekiel je i autor prve poljske kantate (*Audite mortales*), koja ide u red njegovih najboljih djela i odaje mnogo dramatske snage. Napisao je i četrdeset plesova za lutnju.

U ostale predstavnike poljske crkvene muzike u XVII st. spadaju Marcin Mielczewsky (umro 1651), autor misa i moteta, Hijacint Różycki, Stanislav Szarzynski, u čijim djelima (motetima, duhovnim koncertima, instrumentalnim kompozicijama) susrećemo odraz baroknih nastojanja Zapadne Evrope, Grgur Gorczycki (između 1664. i 1667—1734), koji se u svojim radovima više pridržava polifonog a cappella stila.

Instrumentalnu muziku toga vremena zastupa napose Adam Jarzebski, čije glavno djelo *Canzoni e concerti a due, tre e quattro voci cum basso continuo* (1627) sadržava raznovrsne kompozicije različita karaktera, ponekad sa zanimljivom primjenom kromatike i izvornom ritmičkom svježinom.

U XVIII st. javljaju se i prvi simfonijski pokušaji: Antun Milewid piše simfonije u kojima ima ugodne melodike (katkad na bazi citata iz folklora), ali i primitivne arhitektonike.

Poljska plesna muzika postaje sve poznatija u inozemstvu. Poloneza i mazurka privlače zanimanje mnogih čuvenih tadašnjih evropskih kompozitora. Couperin, Rameau, J. S. Bach i Telemann, svi se oni služe izrazitim ritmom poloneze, kojoj najbolje uzorke daju Józef Kozlowski i Mihajlo Ogiński (1765—1833).

Potkraj XVIII st. dolazi i do prvih koraka u izgradnji domaćeg muzičkog kazališta. God. 1778. izvela se komedija s muzikom *Od bijede k sreći.* Muziku je napisao poznati kompozitor slovačkog podrijetla Matej Kamieński, uvažen u Varšavi kao klavirski pedagog. On je nastavio rad na polju muzičkog kazališta, ostavivši u komičnoj operi *Sofija ili seoska ljubav* (1779) svoje najbolje djelo.

Poslije Kamieńskog i drugi su kompozitori pisali muzičko-scenska djela. Jan Stefani (1746—1829) napisao je, među ostalim, operu *Krakovljani i brđani,* u kojoj su narodni napjevi primijenjeni s više produbljenosti nego kod Kamieńskog. Josip Elsner (1769—1854), zaslužni organizator muzičkog odgoja u Poljskoj, pisao je, uz oratorije i raznovrsna druga djela, također i opere (*Leszek bijeli, Jagiello u Teńczynu).* Njegovim nastojanjem osnovana je u Varšavi 1821. visoka muzička škola, u kojoj je Elsner bio rektor. Chopin je tri godine učio u tom zavodu. Karol Kurpiński (1785—1857) postigao je najveći uspjeh operom *Krakovljani i brđani,* u kojoj se obrađuju sadržajni motivi spomenute već istoimene Stefanijeve opere. Rodoljubni duh, prizvuk narodne muzike i iskrenost osjećaja sačuvali su tom djelu trajne simpatije poljskog općinstva. *Krakovljani i brđani* nisu ni u XX st. silazili s repertoara poljskih kazališta.

Ali sva ta djela poljskih kompozitora iz prijelaza u XIX st. i njegove prve polovine još uvijek ne rješavaju potpuno problem prave nacionalne muzičke umjetnosti. Naivnost scenskog oblikovanja, primitivna primjena muzičkog folklora i nedostatak dublje izvornosti stvorili su zapreke koje je tek trebalo svladati.

I baš onda kad su prilike za umjetničku djelatnost postale mnogo nepovoljnije, kad je, nakon krvave varšavske revolucije 1831, ugušene tiranskom rukom ruskog carizma, konzervatorij u Varšavi bio zatvoren, inteligencija progonjena a nacionalne težnje potisnute,[114] bolna je duša Chopinova, daleko od zavičaja, udarala čvrste temelje nacionalnoj muzičkoj umjetnosti svoje zemlje. U Chopinovim vizijama povijest Poljske, koja je u suštini povijest jake čežnje za slobodom, poprimala je oblik tonskih slika koje je stvaralo srce velikog romantičara, prepunjeno domovinskom ljubavlju i dubokom tugom.

Frédéric Chopin. Chopin je prvi veliki poljski kompozitor. Na području klavirske muzike nije ga do danas u Poljskoj nitko nadmašio. On je odjednom, bez neposrednih prethodnika, otvorio klavirskoj muzici Poljske i Evrope neslućene vidike, neizmjerno obogatio izražajne mogućnosti klavira u srcu evropske romantike i visoko umjetnički ostvario težnje Poljaka za nacionalnim muzičkim stilom.

Frédéric Chopin rodio se 1810. u mjestu Želazowa Wola, nedaleko od Varšave. Mati mu je bila Poljakinja a otac francuski doseljenik, nastavnik francuskog jezika.[115] Već u ranom djetinjstvu očitovao je Chopin nesumnjive sklonosti za muzičku umjetnost. God. 1826. upisao se u Visoku muzičku školu u Varšavi, u kojoj je ostao tri godine, učeći osim klavira i kompoziciju kod Josipa Elsnera. God. 1829, priznat već i cijenjen kao najbolji pijanist Varšave, Chopin odlazi na koncertnu turneju i s velikim uspjehom nastupa u Beču. U jesen 1830. Chopin napušta Varšavu, ne sluteći da se više neće vratiti u domovinu. Njegovi drugovi kao da su to predosjećali: pri odlasku poklonili su mu srebrn pokal i u njemu grudu poljske zemlje.

Bilo je to mjesec dana prije poljskog ustanka protiv carizma, prije početka devetmjesečne borbe koju je dokrajčila caristička oružana premoć. Vijesti o događajima u domovini zatekle su Chopina u Beču. Kasnije, u rujnu 1831. dočuo je u Stuttgartu za pad Varšave u ruske ruke. Bolna pomisao na patnje njegova naroda, na bezuspješne borbe i krvave napore koji će, umjesto slobode, donijeti Poljacima nova odricanja, nova stradanja i ropstvo, odrazila se u Chopinovu stvaranju u nekoliko duboko proživljenih klavirskih kompozicija neposredna djelovanja, tako u scherzu u h-molu i u tzv. revolucionarnim etidama u c-molu, posljednjima iz op. 10 i op. 25.

Stigavši u Pariz, grad istaknuta buržoaskog liberalizma i političkih emigranata iz različitih zemalja pa tako i iz Poljske, Chopin stupa u vezu sa svojim velikim sunarodnjacima, književnicima Mickiewiczem i Slowackim, te postaje popularnom ličnošću poljske kolonije u Parizu, ali prvenstveno svojom umjetničkom djelatnošću; na političkom terenu nije igrao nikakve uloge.

Chopin stupa u usku vezu s umjetničkim romantičkim krugovima te uskoro postaje veoma popularan u pariskim salonima, koji se podjednako dive njegovu sviranju, njegovim kompozicijama i njegovoj pojavi. No on mora i mnogo raditi

[114] Gotovo sve ustanove bile su u rukama ruskih viših činovnika, službeni jezik bio je ruski, novine, časopisi i knjige na poljskom jeziku nisu se smjele izdavati; u školama se moralo također predavati na ruskom jeziku.

[115] Neki su Chopinovi biografi postavili tezu o Chopinovu poljskom podrijetlu ne samo po majčinoj nego i po očevoj lozi. Prema toj tezi, Chopinov je djed otišao u Francusku i tu se oženio; njegov sin, tj. Chopinov otac, vratio se u sedamnaestoj godini u Poljsku, zemlju svojih predaka, u kojoj je i ostao. Problematiku Chopinova podrijetka proučavao je francuski muzikolog Édouard Ganche. U jednom članku objavljenom 1927. u reviji »La Pologne« on je definitivno pobio takve tvrdnje, dokazavši, na temelju dokumenata, da su Chopinu i djed i otac bili Francuzi, što ne utječe na činjenicu da se sam Chopin uvijek osjećao Poljakom.

da bi osigurao egzistenciju. Mnogo vremena troši u davanje privatnih satova, a to nepovoljno utječe na njegovo zdravlje. Bolest na plućima, koja ga je i suviše rano survala u grob, odaje već tada početne znakove svoga razvoja.

God. 1838, pošto je već bio proživio nekoliko mladenačkih ljubavi (Konstanca Gladkowska još za boravka u Varšavi, pa Delfina Potocka i Marija Wodzinska), započinje Chopinova desetgodišnja veza s francuskom književnicom George Sandovom. Iako po naravi nimalo nalik Chopinu, ona ga je umjela privući snagom svojih osjećaja i bistrinom uma. Ali Chopin nije proživio s njom mnogo sretnih trenutaka ni u Parizu, ni na njenom imanju u Nohantu, ni na otoku Majorki, nedaleko od

George Sand

španjolske obale, gdje je po savjetu liječnika proveo zimu 1838—1839, zajedno sa Sandovom i njenom djecom iz prvog braka. Pod utjecajem bolesti, koja je postepeno postajala sve teža, Chopin je često bio i previše osjetljiv, vrlo nervozan i hirovit i, prema tome, ne baš uvijek ugodan. S druge strane, ni ponašanje Sandove prema Chopinu nije vazda bilo besprijekorno. Postepeno on se sve više otuđivao od sredine u kojoj se ona kretala: društvo koje je Sandova oko sebe neprestano okupljala nije

ga privlačilo, kao ni razgovori što su se u njenu salonu vodili o umjetnosti, politici, književnosti i znanosti. Napokon, kad je duševni nesklad već bio potpun, oni su se 1847. zauvijek razišli.

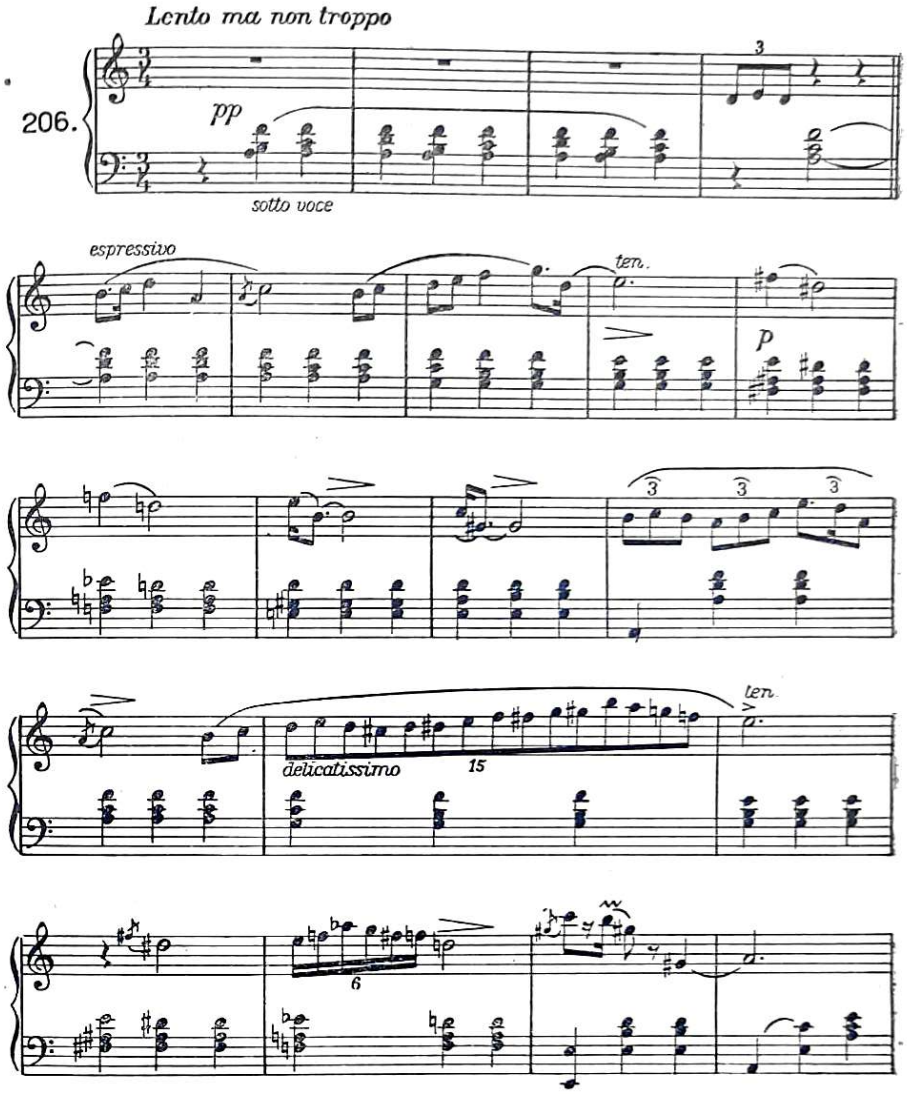
U veljači 1848. priredio je Chopin svoj posljednji koncert u Parizu. Zatim odlazi u London i Škotsku, gdje je stalni gost tamošnje aristokracije. No nepodesna klima i napori snažno podgrizavaju njegov veoma oslabljeli organizam i on se vraća u Pariz, gdje provodi posljednje mjesece svoga života. Umro je 1849.

Kao umjetnik Chopin je jedinstvena pojava u historiji evropske muzike. Ne samo rijetkom izvornošću melodike i veoma bogatim, osebujnim i zamršenim životom svojih harmonija, ne samo poetičkim sadržajem svojih djela, okupanih u mladosti evropskog romantizma; Chopin je jedinstven i po svom gotovo isključivom interesu što ga je stalno pokazivao samo za jedan instrument, za svoj instrument: za klavir. Ponekad, ali rijetko, privukla su ga i druga područja. Ostavio je nekoliko pjesama, klavirski trio, sonatu za violončelo i klavir, poslužio se doduše nevješto i orkestralnim sastavom, ali samo onda kad mu je orkestar bio prijeko potreban u klavirskim koncertima i nekim drugim klavirskim djelima. Ali instrument koji jedini može dati punu sliku njegove stvaralačke djelatnosti, dometa njegove moći i njena epohalnog značenja, to je samo klavir.

Kakve su forme privlačile Chopina? Većina njegovih klavirskih kompozicija pripada području intimne romantičke minijature. No premda je bio tipični romantik, u čijem je umjetničkom temperamentu prevladavala lirska strana, on redovito nije postavljao svoja djela na programnu osnovu. Doduše, naslovi njegovih kompozicija upravljaju donekle slušateljevu pažnju izvjesnim određenim smjerom, ali ipak ne baš precizno. To već razabiremo iz sumarnog pregleda Chopinove umjetničke baštine. On je za klavir napisao 56 mazurki, 13 poloneza, 15 valcera, 19 nokturna, 25 preludija, 27 etida, 4 scherza, 4 impromptua, 4 balade, 3 rondoa, 3 sonate, nekoliko kompozicija u obliku teme s varijacijama, 2 koncerta za klavir i orkestar (u e-molu i f-molu) i više pojedinačnih djela (fantazije, *Uspavanka, Barkarola, Tarantella, Bolero* i dr.).

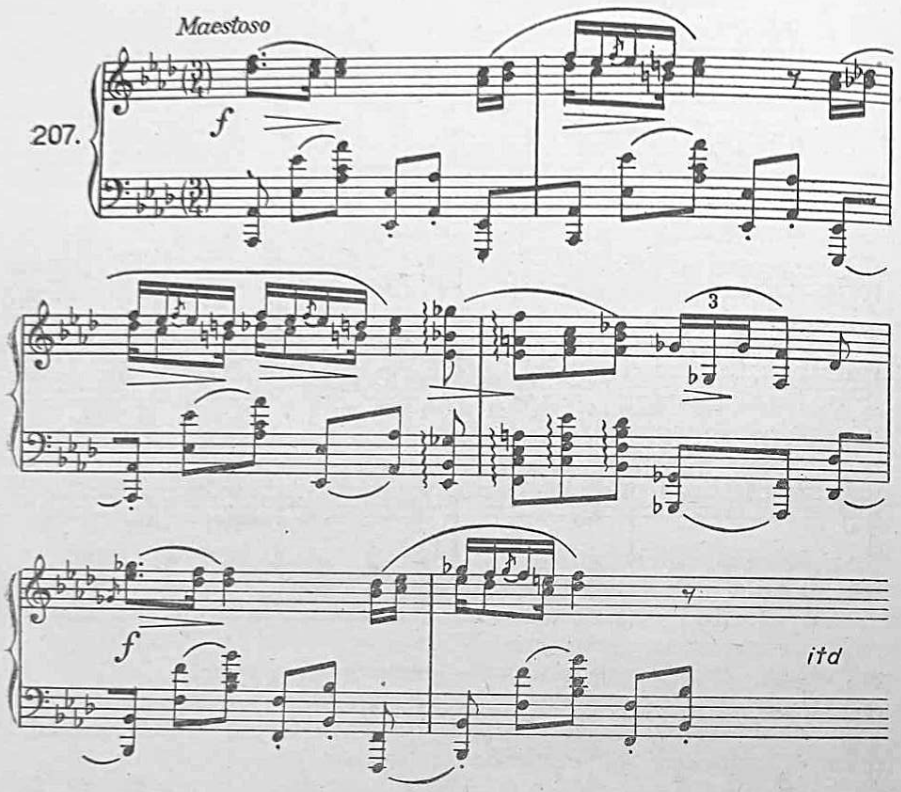
U svojim djelima Chopin često govori jezikom svoga naroda. On je u stvari prvi poljski kompozitor koji je, ne služeći se citatima iz folklora, ali vođen dubokom ljubavlju prema narodu i njegovu stvaranju, umio pisati muziku koja se snažno povezuje uz narodne tradicije i napaja se sokovima neiscrpljiva narodnog stvaralaštva. Chopinove *mazurke* imaju karakterističnu trodijelnu ritmičku osnovu, na kojoj žive u narodu; one dočaravaju svu ljepotu poljske narodne melodike, njezine harmonijske osebujnosti i vezu sa starim tonalitetima, kao i karakterističan prizvuk narodne instrumentalne svirke (oponašanje gajda oduljim ponavljanjem praznih kvinta u basu). Mazurke su, poput mnogih drugih Chopinovih kompozicija, protkane i elementima variranja, koje se također susreće u poljskoj narodnoj muzici. Chopin je te elemente rado primjenjivao, razvijajući pri tom redovito strogo ličan postupak u ornamentiranju, koje se temeljito razlikuje od dotadašnjeg načina ukrašavanja. Chopinovi se ukrasi ne dadu svesti pod utvrđene sheme. Oni su sasvim slobodni, udaljuju se od polazišta katkada i prilično daleko, više od oktave. Izvornost ornamentiranja pokazat će primjer br. 206 s odlomkom iz mazurke op. 17 br. 4.

U Chopinovim *polonezama* očituje se drukčije lice Poljske. Ti plesovi starog poljskog plemstva slike su sjaja i veličine, borbe i pobjede, viteštva



i herojstva. U njima odjekuju ritmovi veličanstvenih povorki i trijumfalnih pohoda, bojni poklici i zov trubalja. Među Chopinovim polonezama najsnažnija je svakako velika poloneza u As-duru op. 53 (1843), epopeja veličine i borbena duha, djelo gigantske moći izraza, silnih gradacija i isklesanosti tema. Njezinu glavnu muzičku misao obilježuju izrazito herojske crte (v. primjer br. 207).

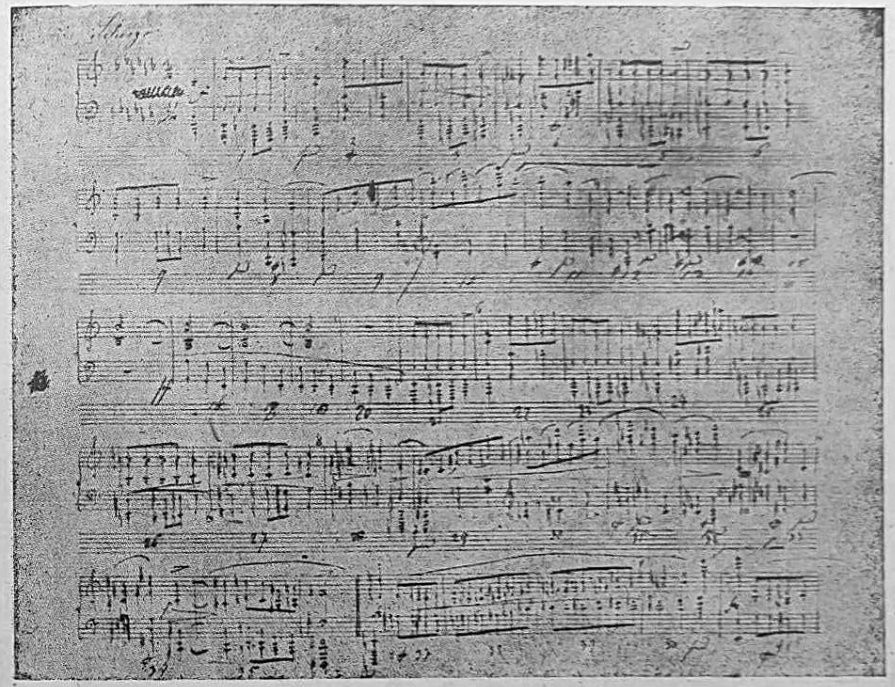
Posebno mjesto u evropskoj plesnoj muzici prve polovine XIX st. zauzimaju Chopinovi *valceri*. U njima je Chopin daleko razmaknuo granice valcera Schuberta, Lannera i Johanna Straussa st. Njegovi valceri i nisu namijenjeni plesnoj, nego koncertnoj dvorani, oni spadaju u najčistije uzorke profi-



njene salonske muzike, pune ukusa, elegancije, u kojoj se briljantnost i efektnost klavirskog stila sretno stapa s melankolijom romantike, toliko karakterističnom za velik broj Chopinovih radova.

Romantičke osobine Chopinova umjetničkog govora još se izrazitije ispoljuju u kompozicijama bez naglašene ritmičke, plesne osnove. Takva su djela u prvom redu *nokturni* (noćna muzika), stranice najčišće lirike, kakve se mogla roditi samo u srcu romantizma. Romantizam je noć učinio izvorom novih emocija. Noć bez mjesečine, ali radije okupana u njezinu hladnu bljedilu, postala je tema koju su podjednako često obrađivali romantički pjesnici, slikari i kompozitori. Noć je za romantičara najpodesnije doba za strastvene ljubavne izljeve, ali i za samotničko snatrenje i razmišljanje o nedostižnoj, dalekoj sreći, za tiho, pomalo bolećivo uživanje u vlastitoj boli. U svojim nokturnima Chopin je imao uzor: engleskog kompozitora Johna Fielda (1782—1837), koji je, prvi uopće, počeo pisati klavirske nokturne. No Chopin je od njega uglavnom usvojio samo tip, okosnicu, koju je snagom svoga stvaralaštva preobrazio i podao joj obilježje ličnog, neponovljivog. Bogatstvo Chopinove melodike možda je najosjetljivije upravo u nokturnima, kojih se djelovanje temelji na čistoći i izvornosti melodičke linije. U vezi s tim treba spomenuti još jedan izvor koji je Chopin stvarajući nokturne također pretopio u svojoj umjetničkoj individualnosti, kao i utjecaj Fieldovih istoimenih

kompozicija. Mislimo time na utjecaj talijanske opere, koji su mnogi Chopinovi biografi uočili. Chopin je duboko volio čistoću melodije u talijanskoj operi: neobično je cijenio Bellinijev melodički talent, pa su ideali bel canta, razumije se, na sasvim svojevrstan način, a možda i nesvjesno, lebdjeli i Chopinu pred očima. Osim toga, premda su baš nokturni uzori melodijske homofonije, klavirskog sloga u kojemu je provedeno razgraničenje vladajuće melodije i njene pratnje, ipak baš u tim kompozicijama dolazi ponegdje do izražaja svojevrsna polifonija Chopinova.

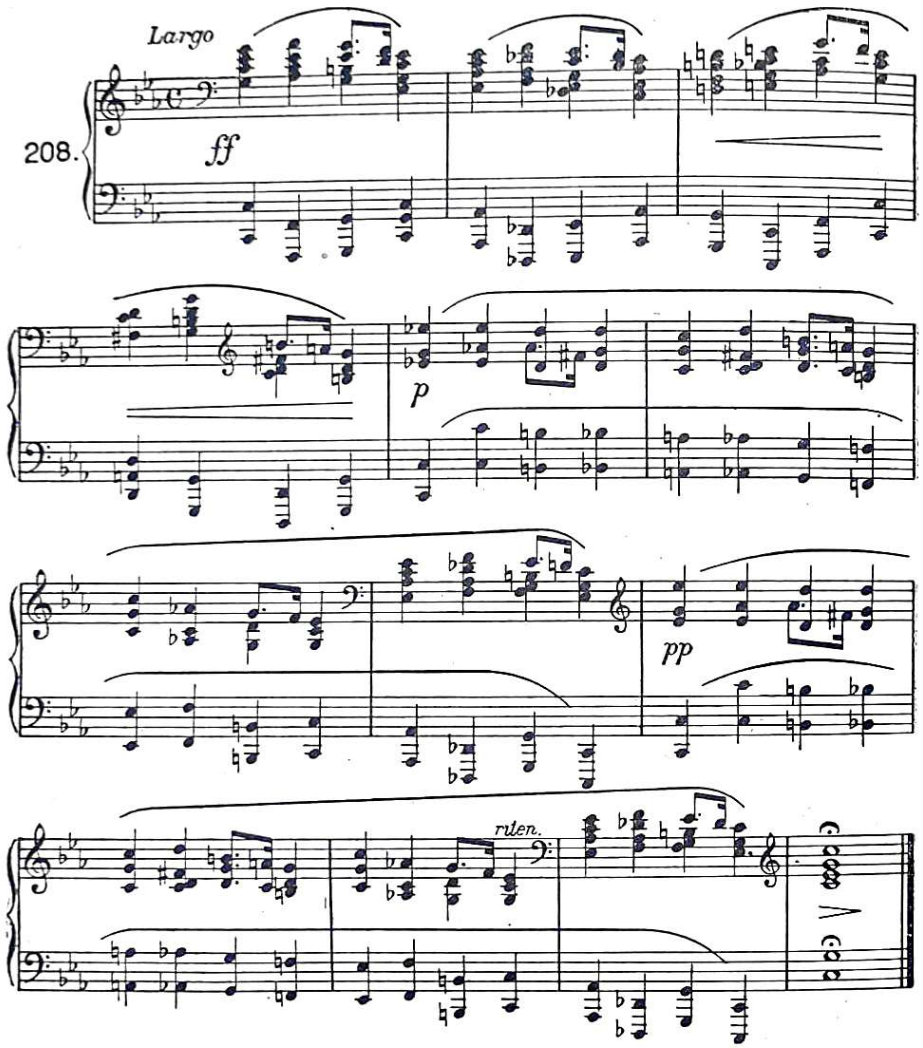


Rukopis F. Chopina

Jedinstveno mjesto u Chopinovu stvaranju pripada njegovim *preludijima*. Oni znatno pridonose upoznavanju njegova unutarnjeg duševnog bogatstva, koje se često iživljavalo u bilježenju tonskih slika nevelika, čak i veoma sažeta opsega, u skicama, impresijama, gotovo improvizacijama. Nižući u zbirci preludija dvadeset i pet raznovrsnih ugođaja, Chopin je izvršio u samom naslovu svoga djela malu revoluciju. Do njegova vremena preludij je označivao redovito sastavni, obično uvodni dio veće kompozicije, opere, odnosno pojedinih njezinih činova; u baroku je ponekad započinjao suitu ili je bio povezan u čvrstu cjelinu s fugom istoimena tonaliteta. Chopin mu daje sasvim samostalan život i inaugurira time pojavljivanje bezbrojnih preludija što su ih do danas napisali kompozitori svih narodnosti. Do kakva stupnja znade doprijeti Chopinov izraz zgusnute boli, očituje jedan od najkraćih preludija, op. 28 br. 20, u c-molu: sažeti, u početku maestozni koral,

u kojemu se dadu naslutiti i obrisi posmrtne koračnice, prelazi nekoliko dinamičkih ploha, od fortissima do pianissima, združujući opadanje zvukovne snage sa složenošću harmonije:

208.



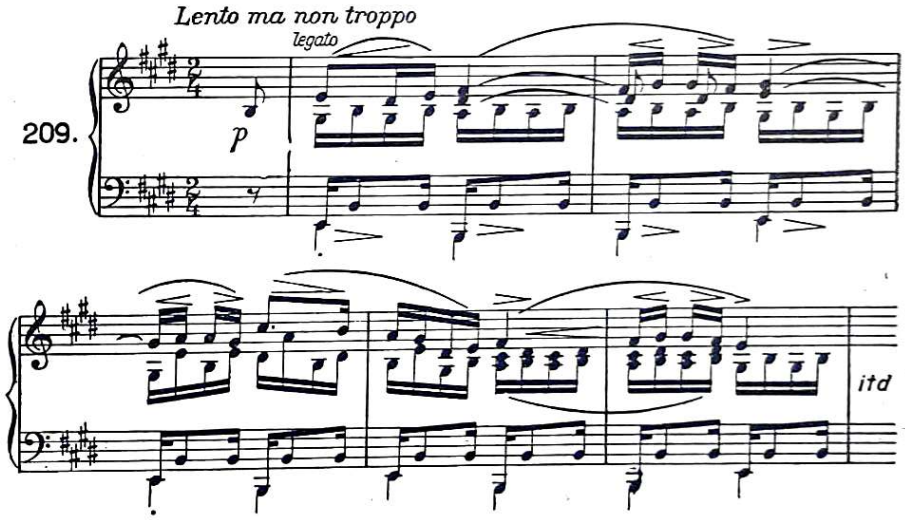
Chopin je nadalje dao, potpuno nov život baladi, scherzu i etidi.

Prije Chopina, balada je već odavna poznat pojam, ali ne na području instrumentalne, nego vokalne muzike. Chopin prvi osvaja za nju i instrumentalno polje. Njegove četiri *balade* (u g-molu, F-duru, As-duru i f-molu) djela su slobodne ali uravnotežene forme, u kojima je, po riječima Leichtentritta, spojio liriku, epiku i dramu i ostvario vlastiti baladni stil, zaodjevši ga u elemente pjesme, rondoa, sonate i varijacije. Čini se da je Chopin pri komponiranju balada pomišljao na balade svoga sunarodnjaka Mickiewicza (prvenstveno u prvoj i drugoj baladi), pa bi ove Chopinove kompozicije spadale u rijetke primjere djelomično programne koncepcije.

Ni *scherzo* nije u Chopinovim očima više ono što je bio u klasičnoj instrumentalnoj, simfonijskoj, komornoj i klavirskoj muzici, tj. dio veće cjeline, stavak među nekoliko drugih stavaka. Chopin i njega izdvaja i osamostaljuje, šireći mu dimenzije i mijenjajući sadržajnost, kojoj obojenost ovisi o slobodi romantičke mašte. O opsegu četiriju Chopinovih scherza svjedoči duljina prvog, u h-molu, koji ima 625 taktova i, još više, drugog, u b-molu, koji ih ima oko osam stotina! A sadržaj im ni izdaleka nije određen naslovom, jer je u njima mnogo više ozbiljnosti i dramatičnosti nego skercoznosti.

Svojevrsnu revoluciju proveo je Chopin na području klavirske *etide*. U dva sveska etida (op. 10 i op. 25), ostavio je daleko za sobom sva dotadašnja srodna djela drugih kompozitora. Iako se i u njima svladavaju određeni tehnički problemi, one nikad ne odaju suhoparnost, koja je prilično česta u didaktičkoj muzičkoj literaturi. Etide su sinteza Chopinova nastojanja oko proširivanja granica klavirskog izraza; one su uz to toliko individualno zamišljene i izgrađene, toliko je u njima bogatstvo melodičke, ritmičke i harmonijske invencije, da neke od njih spadaju u vrhunce svega Chopinova stvaranja. Koliko li iskrene lirike ima u početnom odlomku etide u E-duru (op. 10 br. 3):

209.



Među Chopinovim djelima su i oba koncerta za klavir i orkestar (u e-molu op. 11 i f-molu op. 21), nastala još prije definitivnog napuštanja Varšave. I pored privlačivih mjesta, iz kojih već izbija romantičarska elegičnost, ovi se briljantni, zahvalni radovi, promatrani kao cjelina, ipak ne mogu ubrojiti u najuspjelije Chopinove kompozicije. Izvjesna rastrganost, povremeni nedostatak invencije, blijeda, slabo iskorištena uloga orkestra mane su Chopinovih koncerata, koji, zahvaljujući prvenstveno toplini lirskih ugođaja, ali i bravuroznosti, i danas zauzimaju vidno mjesto u repertoaru pijanista i u simpatiji publike.

Posebno mjesto pripada sonatama u b-molu op. 35 i u h-molu op. 58, sjajnim primjerima za preobrazbu klasičnih shema u rukama romantičara. Osobito je karakteristična sonata u b-molu, sa široko popularnom posmrtnom

koračnicom i kratkim, sažetim finalom (svega 77 taktova), koji prohuji u nevjerojatno brzim triolama, ostavljajući dojam vihora. »To više i nije muzika« — govorio je Schumann o tom finalu.

Chopin nije samo velik umjetnik melodije; njegova se djelatnost ne iscrpljuje ni usavršavanjem moderne klavirske tehnike, ni svojevrsnošću formalne okosnice, koju je genijalno umio prilagoditi zahtjevima i zakonima duboke unutarnje poetičnosti svoga stvaralačkog duha. Veliko značenje i domet Chopinove stvaralačke djelatnosti ne može se u cjelini shvatiti ako se ne naglasi i epohalna važnost njegove harmonijske invencije. I ona je plod romantičkog stava, ali u Chopinovim rukama dobiva sasvim individualna obilježja. Pod utjecajem poljske narodne muzike Chopin se služi starinskim tonalitetima, koji tvore prvu harmonijsku osebujnost njegovih kompozicija. Ali u njegovoj harmoniji dobiva u prvom redu alteriranje neobično značenje; bogata, upravo raskošna kromatika pomaže mu u ostvarivanju naglih, neočekivanih modulacija, bogati prohodni tonovi još intenzivnije ističu život njegove disonance, koja širi granice harmonijskog izraza i utire put Wagneru, Lisztu, ruskim majstorima, pa čak i francuskim impresionistima. U tom pogledu Chopin je jedan od najznatnijih preteča koje je XIX st. dalo modernoj evropskoj muzici. On je jedan od prvih kompozitora kojima akordi nisu samo »pratnja«. U akordu, uzetom neovisno o melodiji kojoj služi kao podloga, gleda on i osjeća nosioca posebnog, vlastitog, intenzivnog života, koji i sam može postati izvorom umjetničkog užitka.

Kako je Chopin stvarao? Njegove melodije, kristalno čiste, daju naslućivati da su s lakoćom izvirale iz nepresušne riznice njegova stvaralaštva. Ali obično nije bilo tako. I Chopin je bio jedan od onih umjetnika koji se bore za konačnu cjelovitost, dovršenost izraza. On je to činio možda u manjoj mjeri nego npr. Beethoven, ali napori oblikovanja nisu ni njega mimoilazili. George Sandova, koja je godinama pratila kako se pod Chopinovim prstima rađala njegova osebujna umjetnost, ovako opisuje neobičnost toga stvaralačkog procesa: »Motivi su mu dolazili neočekivano, netraženi. Došli bi mu za klavirom, savršeni, uzvišeni, ili bi mu za šetnje zujali u glavi, tako da je bio primoran požuriti se i predati ih instrumentu, kako bi ih mogao čuti. Ali tada je počinjao najtegobniji posao, čitav niz napora, sumnja i nestrpljivih pokušaja oko pronalaženja i utvrđivanja pojedinosti iz one cjeline koju je u sebi čuo. Zapisujući melodiju, ispitivao bi plašljivo sve što je prije odjednom nastajalo, i neugodan osjećaj da nije uspio ostvariti sve kako je želio bacao bi ga u očaj. Tada bi se po čitave dane zatvarao u svoju sobu, plakao bi, nemirno se kretao, lomio pera, ponavljao stotinu puta jedan jedini takt, započinjući to isto idućeg dana očajničkom upornošću. Znao je tako provesti po šest sedmica oko jedne jedine strane, da bi je konačno napisao onako kao što je izgledala prvog dana.«

Slušajući Chopinovu muziku, često se ne možemo oteti dojmu da je nastajala u duši koja je duboko poznavala bol. Ovaj romantički melankolik, kome su, kako je ispravno rečeno, Leopardi, Heine i de Vigny duhovna braća, doista je u sebi nosio bol. Život u progonstvu, prerano skršeno zdravlje, očekivanje završetka, preosjetljivost koja mu je nametala i težinu tuđih tegoba, povremena nezadovoljstva i u samom stvaranju, i u ljubavnom životu, sve je to za Chopina postajalo vrelom boli, koje se jedinstvenom snagom emocija pretvaralo u vrelo umjetnosti, prelazeći čitavu ljestvicu jakosti psihičkih

doživljaja. Uzdah neostvarene težnje, pritajene slutnje, prigušene tuge znao je katkada izazvati Chopinovu bol, snažno i potresno navješćujući uzburkanu unutrašnjost umjetnikovu.

Chopinovom djelatnošću dostigla je poljska muzika vrhunac na kojemu se do danas nije više našla. U njoj je poslije Chopina stvarao i stvara velik broj nadarenih kompozitora, ali nijedan se ne može usporediti sa Chopinom, pogotovu ako pomislimo na golemi utjecaj koji je ovaj genijalni pjesnik klavira izvršio na cjelokupnu evropsku muziku XIX st.

RAZVOJ PROGRAMNE MUZIKE
DJELATNOST BERLIOZA I LISZTA

Uvod. Govoreći o obilježjima romantizma u muzici, istakli smo sintetičnost kao veoma važnu pojavu romantičke muzičke umjetnosti. Iznošenje muzičkih događaja i ugođaja tonovima privlačilo je većinu romantičara, koji su takva nastojanja redovito ostvarivali posredstvom klavira, dajući svojim minijaturama najrazličitije naslove.

Ali programnost, kojom su kompozitori romantizma obogatili klavirsku muziku, nije se ograničila samo na to područje. Ona je preobrazila i orkestralnu muziku. Krupan preokret na tom polju usko je povezan s djelatnošću Hectora Berlioza i Franza Liszta.

No prije nego prijeđemo na izlaganje Berliozova i Lisztova života i rada, trebat će ogledati u nekoliko redaka historijat programne muzike prije XIX st., da bismo jasnije uočili promjene koje u nju unosi stvaralaštvo spomenutih majstora.

Izraz »programno« već smo dosad susretali. Ponegdje smo upozoravali na muzičke pojave koje su se isticale svojim programnim karakterom, pa je već onda bilo jasno da pod *programnom muzikom* treba razumjeti takvu muziku koja u svom toku slijedi unaprijed utvrđeni program, tj. onaj izvanmuzički događaj koji želi odraziti.

Programna nastojanja provlače se kroz muzičku historiju još od vremena starih Grka. Znamo da je čuveni aulet Sakadas u pitijskom nomosu opisao borbu Apolona s nemani Pitosom, i to u vrlo iscrpljivu programu. Oko 350. pr. n. e. Timotej je pokušao ocrtati oluju na moru. Kasnije, u IX st., Notker Balbulus je u jednoj od svojih sekvenca oponašao šum mlinskog kola. Glasoviti kanon iz prijelaza u XIV st. *Sumer is icumen* crta proljetno raspoloženje s karakterističnim pomakom kukavičjeg pjeva. Talijanska ars nova u svojim formama (caccia) rado opisuje prizore iz lovačkog i svakidašnjeg gradskog života. U XV i XVI st. vokalna literatura puna je primjera oponašanja životinjskih, posebno ptičjih glasova (sjetimo se Janequinovih opisa bitaka, brbljanja žena i cvrkutanja). U XVII i XVIII st., osobito u vezi s razvojem instrumentalne muzike, kompozitori često povjeravaju instrumentima oponašanje ugođaja iz prirode (oluje, potoci, slapovi, glasovi životinja), ali i prikazivanje krupnih historijskih zbivanja na bojnom polju. Govoreći o ratobornom raspoloženju, koje je prožimalo mnoge instrumentalne kompozicije iz posljednjih decenija XVIII i prvih decenija XIX st., Thayer kaže da »ima malo značajnih bitaka iz toga doba koje orkestri, vojne muzike, orgulje i klaviri nisu naknadno još jednom izvojevali«. U takvim je kompozicijama bilo često

i grubih nastranosti. S tim u vezi Naumann u svojoj *Historiji muzike* iznosi zanimljive pojedinosti: »U Neubauerovu opisu neke bitke fagot daje izvještaj u ulozi potčasnika. Kauer pokušava muzički predočiti podjelu odlikovanja, dok Hasslinger čak prikazuje kako je neprijatelj počinio veliku pogrešku i kako ta pogreška biva iskorištena.« Nastranosti je bilo i izvan dometa vojnog područja. Neki su kompozitori kontrapunktički prikazivali genealoško stablo Kristovo ili su u dvanaest dionica vidjeli dvanaest apostola. Jos. Gregorius Werner pošao je tako daleko da je u *Instrumentalnom kalendaru* muzički prikazao obilježja pojedinih mjeseci u godini; tako je u menuetima od deset i četrnaest taktova predočio dužinu dana i noći u veljači, kad dan traje deset sati, a noć četrnaest! A ne zaboravimo ni biblijske sonate J. Kuhnaua.

Može li biti mnogo umjetničke vrijednosti u takvim djelima? Jasno je da ne može. Sve što smo o historijatu programne muzike iznijeli spada u stvari u tzv. tonsko slikanje, tj. u pokušaje da se muzikom — dakle umjetnošću koja svoje djelovanje temelji na akustičkim pojavama — oponašaju, prenesu, gotovo fotografiraju neka izvanmuzička zbivanja, koja se također temelje na akustičkim, slušnim fenomenima (hujanje vjetra, prasak groma, tutnjava grmljavine, cvrkut ptica, žubor potoka, talasanje mora, zveket sabalja, pucanj topova, bubnjanje itd.). Pa kao što fotografija — koja je ipak mnogo vjernija kopija prirode negoli to može biti muzička kompozicija — neće nikad moći zamijeniti likovno umjetničko djelo niti takvim postati, tako atribute umjetničkog djela ne možemo pridati ni bezbrojnim radovima što su vjekovima nicali na području tonskog slikanja.

Međutim, iako je povijest programne muzike do romantizma u suštini povijest tonskog slikanja, treba upozoriti na programna djela koja su se pojavila prije romantike XIX st. i očitovala mnogo zdraviji odnos prema tonskom odražavanju vanjskog svijeta.

Takva su svakako mnoga djela francuskih klavsenista, prvenstveno velikog Couperina, zatim Vivaldijevi *Koncerti o godišnjim dobama* i Bachove koralne fantazije za orgulje. I Haydn je drukčije shvatio ulogu programne muzike u svojem djelu *Sedam riječi Kristovih s križa*, gdje objektom prestaju biti izvanjski događaji, podesni za tonsko slikanje, te se nadomještaju dojmovima unutarnjih zbivanja. Naposljetku, jedan od najodlučnijih koraka k reviziji programne muzike učinio je Ludwig van Beethoven, davši ujedno i neobično uspjeli praktičan primjer novoga, jedino mogućega gledanja na funkciju programno-muzičke koncepcije. U svojoj genijalnoj šestoj, *Pastoralnoj* simfoniji, toj himni prirodi, njezinim ljepotama i raznovrsnom njezinu bogatstvu, Beethoven je posebnom primjedbom odredio svoj stav; on je izričito zapisao da je to djelo »više izraz osjećanja negoli slikanje«.

Uz tu krupnu spoznaju povezuje se estetika romantizma, prilagođujući je, dakako, specifičnosti svojih pogleda. Tonsko slikanje, ukoliko ga uopće bude (a tko pozna *pastoralnu simfoniju* zna da ga čak i u njoj ima, u oponašanju ptičjeg cvrkuta, u opisu oluje), neće nipošto više biti cilj, nego jedino sredstvo kojim će se umjetnik oprezno služiti kad mu bude ustrebalo za što izrazitije stvaranje određena ugođaja; cilj programne muzike bit će odsad ponajčešće: odraziti tonovima dojam što ga u umjetniku stvara doživljavanje izvanmuzičkih zbivanja.

No pri kraju je potrebno primijetiti još nešto. Otkako je, u doba romantizma, programna muzika postala jasno ocrtan umjetnički pravac s određenim ciljem i sredstvima, otkako je u području te nove muzičke vrste nastao niz

značajnih djela, koja su njezin postanak i život sasvim opravdala, ušao je u muzičku terminologiju i izraz *apsolutna muzika*, kojim se htjelo obuhvatiti instrumentalne oblike koji postoje i razvijaju se paralelno s programnom muzikom, izvan njena okvira i dometa. Prema tome, u apsolutnu muziku spadale bi sve one instrumentalne kompozicije kojima naslov niukoliko pobliže ne određuje sadržaj, a to su uglavnom: simfonije, koncerti za jedan ili više instrumenata i orkestar, te sve tradicionalne komorne forme (gudački kvarteti, klavirski triji, violinske sonate, klavirske sonate i dr.). Izrazi »programno« i »apsolutno«, kojima se, dakle, provela svojevrsna polarizacija instrumentalnog muzičkog stvaralaštva, bili su usvojeni, oni su postali i simboli protivničkih tabora, kad se u drugoj polovini prošlog stoljeća razmahala žučljiva borba između pristaša jednog i drugog pravca, kad su pobornici apsolutne muzike predbacivali protivnicima da od muzike traže više negoli ona može dati i da je ponizuju jer je primoravaju da služi drugim umjetnostima.

Danas, pošto su od tih razmirica prošle već tri četvrtine stoljeća negdašnji nam se sukobi čine gotovo suvišni. U prvom redu, zašto bi muzika imala izgubiti išta od svoje nezavisnosti u trenutku kad počne odražavati izvanmuzičko zbivanje, u kojemu ima dovoljno emotivne snage? Zar ona to ne čini sredstvima koja stoje na raspolaganju samo njoj i nijednoj drugoj umjetnosti? A — što nije manje važno — zar ona to ne radi odvajkada u vokalno-instrumentalnim djelima, kad u čisto instrumentalnim odlomcima dopunjuje smisao riječi, podavajući mu često posebnu snagu i produbljujući ga? S druge strane, pripadala kojemu god području, muzika bez sadržajnosti je doduše moguća, ali je ne možemo smatrati umjetnički vrijednom. I obratno: sva umjetnički značajna muzika ima svoju sadržajnost, bez obzira da li je to simfonijska pjesma određena naslova, odnosno programa, ili simfonija, koje naslov sam po sebi ništa izričita ne govori. Programna i apsolutna muzika potpuno su ravnopravne. Danas bismo čak mogli i ukinuti te suprotne termine, koji — ako, s jedne strane, i predstavljaju neka orijentaciona uporišta — s druge strane, mogu postati izvorima nepotrebnih i štetnih nesporazumaka, pa bi ih trebalo zadržati jedino u objašnjavanju historijskih umjetničkih činjenica i povezivati ih samo uz doba u kojemu su odigrali svoju ulogu.

Koliko su pak kolebljive i nestalne granice između programne i apsolutne muzike, pokazat će ovaj primjer. Kad je Beethoven god. 1816. imao izdati svoje klavirske sonate, namjeravao je uz njih otisnuti i pjesničke zamisli kojima su mnoge prožete, da bi tako učinio pristupačnijim njihovo shvaćanje i usvajanje. Da je to učinio, njegove bi klavirske sonate, koje su pobornici apsolutne muzike uvijek ponosno ubrajali u stupove tog pravca — odjednom prešle u suprotni tabor!

Hector Berlioz. Ogledajmo sada život i rad umjetnika koji je prvenstveno zaslužan za epohalni preokret u području orkestralne programne muzike, jer joj je utro nove putove i dao dalekosežne pobude, koje su odjeknule daleko izvan granica njegove domovine.

Hector Berlioz bio je čudna, zamršena i osebujna umjetnička narav.

Čitav svoj život uporno je žudio za slavom, za popularnošću, koju je htio svakako steći u Parizu, središtu Francuske i svog djelovanja. Ali Francuzi njegova vremena, to jest stanovnici Pariza iz razdoblja koje ide od revolucije 1830. preko one 1848. pa sve do vladavine Napoleona III, nisu pokazivali mnogo razumijevanja za instrumentalnu, upravo orkestralnu muziku kakvu

je stvarao Berlioz, iako su baš Francuzi odvajkada očitovali simpatije za programna nastojanja. Njih je tada privlačila prvenstveno opera. U opernim kazalištima Pariza odvija se u tim dugim decenijima pretežan dio muzičkog života francuske prijestolnice, u kojoj, na području instrumentalne muzike, privlače pažnju u prvom redu solistički koncerti, a i u njima više dekorativnost i virtuozitet nego produbljenost i osjećajna toplina.

Ali premda je Berlioz u Parizu ostao gotovo trajno neshvaćen, premda je u tom gradu kao umjetnik bio osuđen na osamljenost, on nije nikada pristao na bilo kakve ustupke publici. Njegovo umjetničko djelovanje nije poznavalo kompromisa, i on se za svoje umjetničke ideale borio uporno, crpeći snagu iz uspjeha koje je postizavao izvan Francuske, u drugim evropskim zemljama.

Berlioz je doduše i u Parizu stekao popularnost, iako ne onakvu kakvu je želio, niti na onom području na kojem ju je htio postići. On je naime postao popularan kao polemičar, kao kritičar, kao feljtonist, jednom riječju kao muzički pisac u kojeg je bilo mnogo duhovitosti, zajedljivosti, elegancije stila, dakle osobina koje su privlačile pažnju čitatelja, ali ne i — slušatelja.

Berlioz je doista historijski lik. Do njegove pojave Francuska nije dala mnogo velikih kompozitora. Možda bismo među njima mogli spomenuti samo dva uistinu značajna: Couperina i Rameaua. Svi ostali, kojih se imena ponajčešće susreću u francuskom muzičkom životu od XVII do XIX st. — od Lullyja, preko Grétryja, Glucka i Rossinija, do Cherubinija i nešto kasnije Meyerbeera — bili su stranci. Berlioz stoji na pragu novih vremena francuske muzike, koju osamostaljuje i otima utjecaju tuđih stvaralačkih energija, te je na području orkestralnog stvaranja upućuje sasvim novim pravcem dalekosežna dometa.

Karikatura H. Berlioza

Hector Berlioz rodio se u mjestu Côte-Saint-André 1803, u porodici liječnika. I sam je imao postati liječnik, ali muzika, koja ga je privukla dok je još boravio u provincijskom gradiću u kojem je odrastao, još je snažnije na nj djelovala kad je 1821. stigao u Pariz da se upiše na medicinski fakultet. Tu upoznaje Gluckova djela i čvrsto odlučuje da će se posvetiti samo muzičkoj umjetnosti. Roditelji su ga tada prepustili samom sebi, pa se mladi umjetnik teško probijao kroz život.

U konzervatoriju je postao učenikom Lesueura, od kojega je poprimio sklonost za živopisnošću, monumentalnošću i deskriptivnošću. Ali najizrazitija obilježja svog stvaralaštva, prvenstveno nečuveni dotad smisao za kombiniranje orkestralnih boja i efekata, stekao je isključivo kao samouk.

God. 1830, nakon uzaludnih četverokratnih pokušaja, uspjelo je Berliozu postići vrhovnu nagradu u francuskom muzičkom svijetu, čuveni »Prix de Rome«. Dobio ga je na temelju natječajne kantate *Sardanapal*. Ali to je i godina kad nastaje njegovo najpopularnije djelo, epohalno u povijesti programne muzike, *Fantastična simfonija*. Svaki je dobitnik Rimske nagrade morao provesti u Italiji dvije godine. No Berlioz je u Rimu ostao tek nešto više od godine dana (1831—1832). Taj ga je grad razočarao siromaštvom i zastarjelošću muzičkog života. Ali česti izleti u bližu i dalju okolicu Rima izazvat će u njemu dojmove koji će oploditi njegovu maštu, osobito kad bude pisao *Harolda u Italiji* i operu *Benvenuto Cellini*.

Vrativši se u Pariz, Berlioz postepeno započinje dug, nemiran život kritičara, feljtonista, kompozitora i organizatora izvedaba vlastitih djela. Ali u taj život ulaze i žene, koje ga čine još čudnovatijim, intenzivnijim. Još prije odlaska u Italiju Berlioz se bio zaljubio u englesku glumicu Harriett Smithson, koja ga u početku nije voljela (zgode te ljubavi, u njezinoj prvoj fazi, odrazile su se na zanimljiv način u *Fantastičnoj simfoniji*). Kasnije je zbog glumačkih neuspjeha i dugova promijenila mišljenje i udala se za Berlioza 1833. Međutim, u ženi koja ga je prije nekoliko godina očarala kao Ofelija iz *Hamleta* Berlioz se razočarao. Nerazumijevanje Berlioza kao umjetnika, ljubomorni ispadi, a kasnije i sklonost piću pa i bolest, uzrokovali su da se ta veza pretvorila u nesnosan teret. S druge strane, njega je — kako je sam govorio — »ubijala neumoljiva potreba za nježnošću«. On je uza se uvijek želio imati žensko biće koje će ga voljeti i razumijevati. Ali puno ostvarenje te čežnje nije mu pribavila ni veza koju je sklopio s drugom ženom, pjevačicom Marijom Recio, još za života Smithsonove, kao ni kasniji, čudan, nastran i neuspio pokušaj da u dobi od šezdeset godina započne zajednički život s nekom staricom, nekoliko godina starijom od njega, u koju se još kao dječak bio zaljubio, dok je bila djevojka!

Prolazile su godine Berliozove zrelosti. Nižu se tada krupna djela: *Harold u Italiji*, *Romeo i Julija* i *Requiem*. God. 1842. počinje i doba njegovih putovanja, doba slave i priznanja što ih doživljava po raznim zemljama Evrope. Turneje po Njemačkoj, Austriji, Češkoj, Mađarskoj i Rusiji stvaraju temelj njegova evropskog ugleda i utjecaja. U razmacima između turneja, a djelomično i u inozemstvu, nastaje posljednje njegovo veliko djelo, dramatska legenda *Faustovo prokletstvo*. Posljednje razdoblje života povezuje ga ponovo s kazalištem, koje je bio napustio nakon neuspjeha *Benvenuta Cellinija*. Tada nastaju opere *Trojanci* i *Beatrica i Benedikt*.

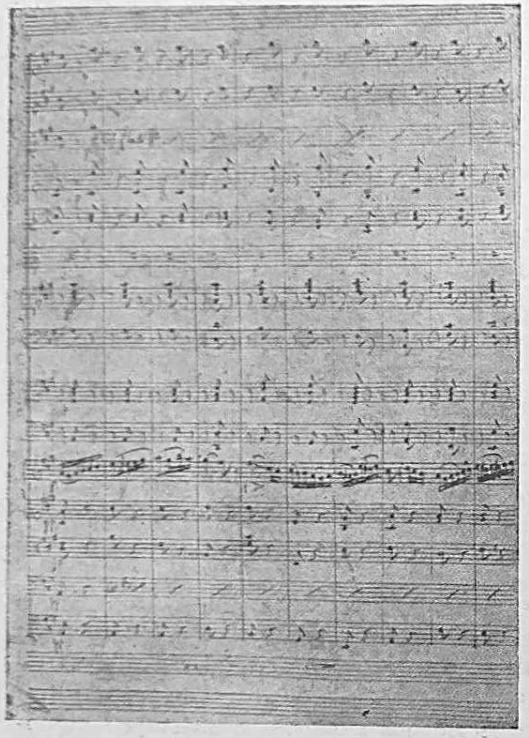
Ali s godinama promijenio se Berlioz i kao čovjek. Negdašnja revolucionarnost ustupila je mjesto izvjesnoj ravnodušnosti, a ponegdje i reakcionarnom gledanju na nove etape u razvoju francuske historije. Razočaran zbog nerazumijevanja na koje je u domovini neprestano nailazio, izmučen prekomjernim radom, koji je bio potreban da osigura život sebi i najbližima, Berlioz je morao podnositi i neugodnosti samoće. Potpuno iscrpljen i ispaćen umro je 1869.

Među Berliozovim djelima najvažnija su orkestralna. U njima se ispoljuje sav njegov umjetnički lik, njegovo htijenje i mogućnosti ostvarenja, njegov romantički nazor i cjelokupni značaj reforme koju je proveo u orkestralnoj i programnoj muzici.

Berliozove orkestralne kompozicije pripadaju području simfonijske, upravo programno-simfonijske muzike. Ali ono što kod njih prvenstveno upada u oči, to je njihov izraziti dramatski karakter, koji u mnogo čemu treba smatrati ključem Berliozove programne reforme.

Moramo to pobliže objasniti. Ako je Berlioz i dao svoja najbolja i najpoznatija djela na polju orkestralne muzike, to ne znači da nije tražio dodira s muzičkim kazalištem ili da ga, kao sredstvo umjetničkog izražavanja, nije dovoljno cijenio. On je snagu svog poziva osjetio upravo preko Gluckove umjetnosti. Dok je svladavao probleme muzičke teorije, zanosila su ga operna djela Webera, Méhula i Spontinija. Kao kritičar često je morao donositi sudove o klasičnim i novim operama koje su se pariskom općinstvu prikazivale, što znači da je imao dovoljno prilike zaći u problematiku muzičke scene. Pa kako to — pita se s pravom P. M. Masson, jedan od umjetnikovih biografa — da je veći broj Berliozovih najznatnijih djela nastao za koncertni podij a ne za kazalište? Odgovor je jednostavan. Nerazumijevanje ljudi koji su imali odlučujuću riječ u repertoarnoj politici pariskih kazališta, zakulisne spletke, lična neprijateljstva, suparništva i druge nepovoljne okolnosti onemogućile su Berliozu put do muzičke pozornice. A budući da su mu vrata opere ostala gotovo uvijek zatvorena, on je zapravo prenio dramu u orkestar. Prema tome, Berlioza treba shvatiti kao »dramskog kompozitora, kome su spriječili redoviti tok muzičke karijere«.

I doista, prvo njegovo veliko orkestralno djelo, *Fantastična simfonija*, nosi podnaslov *drame instrumental*. Taj je podnaslov nadasve karakterističan. Preko njega uvodi Berlioz u orkestralnu muziku dramsku radnju sa svim fazama njezina razvoja, zapleta i raspleta. Muzičar treba da uz pomoć velikog orkestra izrazi sadržajnost tih razvojnih etapa; ali njegov objekt nisu više realističke, upravo naturalističke pojedinosti iz područja naivnog tonskog slikanja. On prikazuje proces koji se zbiva u čovječjem biću, u njegovoj unutrašnjosti, služeći se tek na podesnim mjestima dekorom, koji također ne upada u krajnosti tonskog »fotografiranja«. No Berlioz je tipični romantičar. U ulozi dramatičara on ne drži u ruci sve niti radnje, ne pokreće svoje junake iz neke udaljenosti, ne iznosi trijeznom hladnoćom realista zgode i sukobe njihova života i međusobnih odnosa. Berlioz je u svojim djelima redovito i autor i protagonist. Ne smeta mnogo što u naslovima njegovih djela susrećemo dobro poznata imena iz svjetske književnosti. Iza njih se u ovom ili onom obliku krije redovito sam Berlioz, koji i nesvjesno bira baš one čuvene likove koji s njim imaju dodirnih tačaka.



Rukopis H. Berlioza

Berlioz je romantik ne samo po svojoj izrazitoj, upornoj težnji da muzikom tumači izvanmuzička zbivanja te da tako u sadržajno-formalni okvir tradicionalne simfonije unese nove elemente koji će tražiti i primjenu novih sredstava; ne samo po subjektivnosti kojom prožima muzičko tkivo svojih djela, ili po neumjerenosti i neuravnoteženosti u koju ga je ponekad tjerala njegova vulkanska narav, on je romantičar i po tome što nastoji oživjeti oštre kontraste, ostvariti koloristične efekte i jarku živopisnost te potencirati ekspresivnost muzičkog govora do granica visoke uzbudljivosti. Napokon, Berlioz je romantik i po obilježjima svojih likova, u kojima se odražava i njegova narav i naziranje romantičkog svijeta: Berliozovi junaci nisu veliki, neustrašivi borci; oni su redovito pasivni sanjari, koji podliježu »sudbinskoj« nuždi. U tome se zrcali onaj opći nazor romantičara-umjetnika, koji ne umije zagledati u stvarnost i podvrgnuti je sebi betovenskom borbom.

Uz spomenute Berliozove osobine treba svakako istaknuti još jednu, koju je, preko svog učitelja Lesueura, baštinio od muzičkih priredaba iz doba francuske revolucije. To je njegova neprestana sklonost monumentalnosti, širenju dimenzija i pojačavanju zvukovnog dojma.[116]

Prvo veliko Berliozovo simfonijsko djelo, njegova *Fantastična simfonija* (1830), koja dobiva konačni oblik baš u godini trijumfalne pobjede što ju je romantizam izvojštio praizvedbom Hugoove drame *Hernani*, predstavlja i prvu pobjedu romantičke orkestralne muzike novog programnog pravca. Za razliku od većine orkestralnih djela toga smjera, *Fantastična simfonija* ne ilustrira ni književna ni likovna djela, niti su joj predmetom likovi iz historije ili legende. Strogo subjektivna, rodivši se iz Berliozove ljubavi prema Smithsonovoj, ona iznosi zgode tog osjećajnog odnosa, u koje se upleće i igra usijane mašte mladog umjetnika.

Posredujući između svoga djela i slušatelja, Berlioz se nije ograničio samo na to da pojedinim stavcima dade karakteristične naslove. On je izradio i priložio partituri opširan program, u kojemu je pobliže odredio sadržaj svakog stavka. S obzirom na to da program *Fantastične simfonije*, kao svojevrsni dokument francuskog umjetničkog romantizma, na karakterističan način osvjetljuje programne težnje Berliozove i stajalište muzičke romantike uopće, potrebno je da ga donesemo u cijelosti. Nazvavši svoju kompoziciju još i *Epizodom iz života jednog umjetnika*, Berlioz daje slušatelju na početku programa opću uputu:

»Kompozitor je htio izložiti različite događaje iz života jednog umjetnika, u koliko imaju veze s muzikom. Plan instrumentalne drame, bez upotrebe riječi, mora biti unaprijed objašnjen. Program koji slijedi treba smatrati govorenim tekstom opere, koji služi za uvod muzičkim odlomcima i objašnjava njihovu narav i izraz.«

Zatim daje za svaki od pet stavaka ovakav komentar:

SANJARENJA — STRASTI

Prvi dio

Autor pretpostavlja da neki mladi muzičar, zaražen onom duševnom bolešću koju jedan glasoviti književnik naziva »vague des passions«, vidi prvi put ženu u kojoj su sjedinjene sve draži idealna bića o kojima je njegova mašta sanjala: on se u nju silno zaljubljuje. Nekim jedinstvenim čudom izabrana se slika javlja umjetnikovu duhu, jedino povezana uz izvjesnu muzičku zamisao, kojoj je karakter donekle strastven, ali uz to i otmjen i bojažljiv, poput onoga što ga pridaje ljubljenom biću. Taj melankolični odraz uzora progoni ga neprekidno poput fiksne ideje (»idée fixe«). To je i uzrok zbog kojega se kroz čitavu simfoniju neprekidno javlja melodija kojom počinje prvi stavak.

Prijelaz iz ovog melankoličnog sanjarenja, prekinutog s nekoliko nastupa bezrazložne radosti, k stanju strasti, s njezinim bjesnilom, ljubomorom, vraćanjem nježnosti, suzama, vjerskim utjehama, čini sadržaj prvoga dijela.

NA PLESU

Drugi dio

Umjetnik se nalazi u najrazličitijim životnim prilikama, posred vreve neke svečanosti, u promatranju prirodnih ljepota: ali posvuda, u gradu, u polju, prilazi mu ljubljena slika i unosi nemir u njegovu dušu.

---

[116] U tom pogledu veoma je poučan Requiem. Za njegovu izvedbu traži kompozitor 80 soprana i alta, 60 tenora, 70 basova, no taj se broj, kaže Berlioz, »može podvostručiti i potrostručiti; moglo bi se po mogućnosti upotrijebiti golem zbor od 700 do 800 glasova«. U orkestru *Requiema* nastupa 25 prvih i 25 drugih violina, 20 viola, 20 violončela i 18 kontrabasa; broj svih ostalih instrumenata pojačan je, što u posebnoj mjeri vrijedi za udaraljke: na nekim mjestima Berlioz upotrebljava do osam pari timpana. No budući da mu broj limenih instrumenata i u povećanom orkestru nije bio dovoljan, on je u nekim odlomcima upotrijebio još četiri omanje skupine limenih instrumenata, koje je porazmjestio oko orkestra, u četiri ugla.

PRIZOR NA POLJU

Treći dio

Nalazeći se jedne večeri u prirodi, začuje izdaleka dva pastira kako naizmjence izvode na fruli pastirske napjeve. Taj pastirski dvopjev, mjesto na kojemu se odigrava prizor, lagani šum stabala koja vjetar pomiče, nada što se odnedavna stala buditi, sve to podaje njegovu srcu mir, na koji ono nije bilo naviklo, a njegovim mislima vedriju boju. On razmišlja o svojoj samoći i nada se da doskora neće više biti sam. Ali ako ga bude varala?... To miješanje nade i straha i misli o sreći pomućene crnim predosjećajima čine sadržaj »adagia«. Pri kraju, jedan od pastira ponovo počinje prijašnji napjev, drugi na nj više ne odgovara... Udaljena tutnjava grmljavine... Samoća... Tišina...

PUT K STRATIŠTU

Četvrti dio

Uvjerivši se da mu ljubav nije uzvraćena, umjetnik se otruje opijumom. Količina toga pogubnog sredstva, preslaba da mu zada smrt, baca ga u san praćen najstrašnijim vizijama. On sanja da je ubio ženu koju voli, da su ga osudili, odveli na stratište i da prisustvuje svome smaknuću. Povorka kreće uz zvukove čas turobne i divlje, čas sjajne i svečane koračnice, u kojoj se potmuli šum teških koraka, bez ikakva prijelaza, javlja za najbučnijim hihotom. Pri kraju koračnice pojavljuju se četiri prva takta »idée fixe« kao posljednja ljubavna misao prekinuta kobnim udarcem.

VJEŠTIČJE SIJELO

Peti dio

Umjetnik sebe vidi na sijelu vještica pored strašne čete sjena, čarobnjaka, svakovrsnih nakaza što su se okupile zbog njegova sprovoda. Čudni šumovi, jecaji, grohotan smijeh, daleki krikovi, kojima kao da odgovaraju drugi poklici. Ljubljena melodija ponovo se javlja, ali ona je izgubila karakter otmjenosti i bojažljivosti. Sada je to samo prosta plesna popijevka, surova i groteskna; to ona dolazi na sijelo... Radosna rika pri njenu dolasku... ona sudjeluje u demonskoj orgiji... mrtvačko zvono, burleskna parodija »Dies irae«, kolo vještica. Kolo vještica i »Dies irae« zajedno.

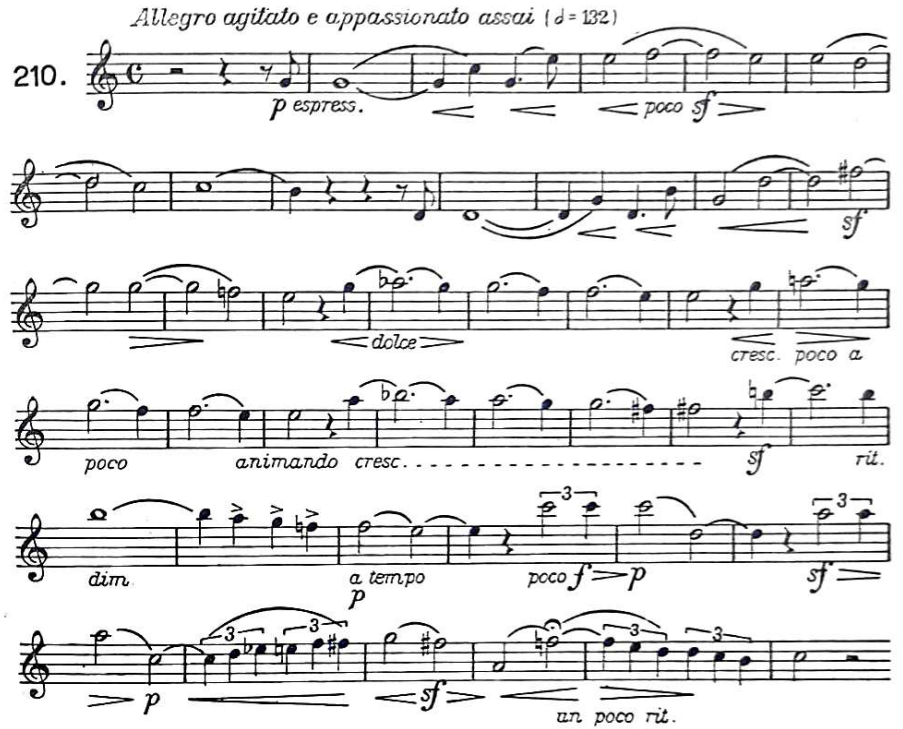
Analiza *Fantastične simfonije* odaje niz obilježja koja još konkretnije određuju položaj toga djela u razvoju programne romantičke muzike.

Fantastična simfonija ima pet stavaka. To je broj koji je sasvim uvjetovan sastavom programa. No smetnemo li za čas s uma četvrti stavak (Put k stratištu), pred nama zapravo stoji okosnica tradicionalne simfonije; u prvom, drugom, trećem i petom stavku sačuvana je u stvari klasična shema: allegro (s uvodom) — scherzo — adagio — allegro. Sadržaj, dakako, pripada potpuno svijetu romantike. No iz te je činjenice očito da Berlioz, uza sve svoje revolucionarne nazore, nije još bio osjetio potrebu da u orkestralnom djelu prilagodi formu sadržaju, nego je sadržaj usklađivao s postojećim formalnim okvirom, koji je donekle proširio. Taj neobično važan korak, ukidanje veze s tradicijama klasične forme, učinit će Franz Liszt.

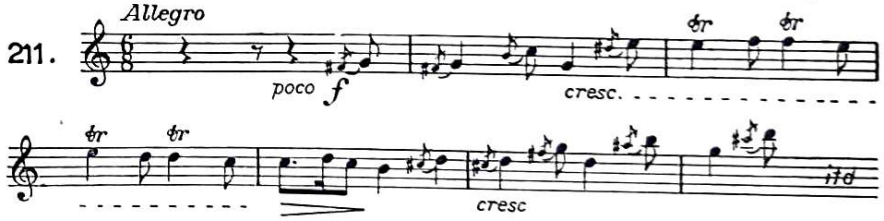
Berliozovo mladenačko remek-djelo donosi, nadalje, jednu važnu novost, za koju doznajemo iz tog programa: muzička zamisao, nazvana *idée fixe*, koja se javlja u svakom stavku i znatno pridonosi jedinstvu cjelokupnog djela, veoma je zanimljiv pokušaj; to je već gotovo prethodnik Wagnerova lajtmotiva,

doduše na sasvim drugom području, ali s punim ostvarenjem principa prema kojemu muzička ideja postaje simbol živa bića. I ne samo to. Berlioz već pronalazi i mogućnost preobrazbe lajtmotiva prilagođujući ga zahtjevima sadržajnog procesa.

U prvom stavku pojavljuje se idée fixe u punoj širini svoga melodijskog opsega. Takva se zamisao mogla roditi samo u romantizmu. Uzalud bismo je tražili kod majstora klasike; teme njihovih simfonija ne poznaju takva raspona u kojemu ima mjesta za čitav jedan postepeni, snažni crescendo, protkan romantičarskim uzdasima:[117]



Međutim se u posljednjem stavku, u skladu s programom — a na strukturu programa djelovala je povremena promjena u Berliozovim odnosima prema Smithsonovoj — javlja idée fixe izobličena, banalizirana, u novoj instrumentalnoj boji kričava klarineta u Es (donosimo je u C-duru zbog lakše usporedbe):



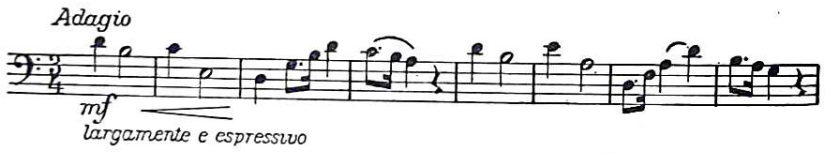
117 Ta je tema postojala još prije *Fantastične simfonije*. Berlioz ju je prvi put upotrijebio 1828, u kantati *Herminija*, u jednom neuspjelom pokušaju da postigne Prix de Rome. No i tada i kasnije ova je tema u Berliozovu duhu simbolički predstavljala Harriettu Smithsonovu, ženu njegovih sanja.

U *Fantastičnoj simfoniji* Berlioz u punoj mjeri očituje svoju sposobnost na području instrumentacije. Ovo se djelo s toga gledišta može doista smatrati temeljnim kamenom u razvoju modernog orkestra. Berliozov orkestar blista u živim bojama ostvarujući nečuvenim dotad efektima potrebne ugođaje. To se odnosi na svaki stavak, a osobito na tri posljednja. I Prizor u polju i Put k stratištu, a osobito Vještičje sijelo, ispunjeni su pojedinostima koje očituju veliko bogatstvo mašte u spajanju i prepletanju boja. U francuskom i evropskom muzičkom romantizmu finale *Fantastične simfonije* zaista je jedinstven. Neobični instrumentalni učinci (bogato dijeljenje skupine gudača), interesantna primjena polifonog stila i kromatike, istaknuta ritmika 6/8-mjere, u koju se osebujno uvlači prastara crkvena melodija *Dies irae*, tvore stavak kojemu je po fantastičnosti djelovanja mjesto uz prizor Vučjeg ždrijela u Weberovu *Freischützu* ili uz Valpurginu noć iz Goetheova *Fausta*.[118]

Drugo značajno simfonijsko djelo Berliozovo, *Harold u Italiji*, nastalo je 1834. Toj kompoziciji nije program izmišljen. On je povezan uz lik Byronova junaka Harolda, iz pjesnikova djela *Hodočašće Childe Harolda*. Ali i ovdje je glavno lice sam kompozitor. Iznoseći u četiri orkestralne slike Haroldove doživljaje, Berlioz se zapravo sjećao svojih dojmova za boravka na Apeninskom poluotoku. Haroldovo samotarstvo, pasivnost prema životu što se mimo njega odvija, melankoličnost kojoj se podaje, sve su to obilježja romantizma i Berliozova duha, a ono što je Harold u Italiji gledao, gledao je zapravo Berlioz, bilo u stvarnosti, bilo u igri mašte.

Harold u Italiji čvrsto stoji na osvojenim položajima nove programne muzike. O kontrastima koji postoje među stavcima svjedoče već njihovi naslovi (onako široko razrađeni program kao kod *Fantastične simfonije* nije Berlioz priložio partituri *Harolda*): *1. Harold u brdima. Prizori melankolije, sreće i radosti; 2. Povorka hodočasnika koji pjevaju večernju molitvu; 3. Podoknica gorštaka s Abruzza svojoj ljubavnici; 4. Orgija razbojnika. Sjećanja na prošnje prizore.* Osim toga, Berlioz u tom djelu dalje produbljuje ulogu idée fixe iz *Fantastične simfonije*. Glavnog junaka Harolda predočuje autor izrazitom temom:

212.



Ta se tema provlači kroz sve stavke kompozicije, ali lajtmotiv je ovaj put povjeren redovito istom instrumentu — solo-violi, koje mekani sjetno-baršunasti ton najavljuje nastupe protagonista. Ideja je utoliko sretnija što se

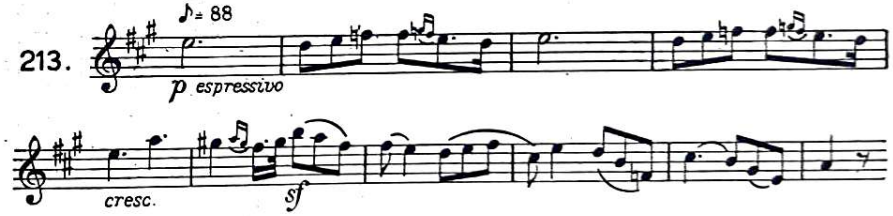
[118] U vezi s tim djelom spominjemo još jedan detalj, koji posebno osvjetljuje Berlioza i kao čovjeka. U svojim *Memoarima* on je ustvrdio da je četvrti stavak *Fantastične simfonije* napisao jedne noći, u zanosu romantičke stvaralačke opojnosti. Međutim, francuski je muzikolog A. Boschot, najtemeljitiji Berliozov biograf, ustanovio da četvrti stavak nije drugo nego tzv. *Koračnica stražara* iz Berliozove opere *Les Francs Juges*. Nju je mladi umjetnik, kome se očito žurilo da djelo što prije dovrši, jednostavno prenio u *Simfoniju*, dodavši joj (upravo prilijepivši na već postojeći rukopis) nekoliko završnih taktova, u kojima se javlja *idée fixe*. Ovaj je primjer poučan jer pokazuje da je Berlioz, prebacujući pojedine odlomke iz jednog vlastitog djela u drugo, očitovao pouzdan ukus i izabirao baš one fragmente koje je mogao uklopiti u novo djelo i uskladiti s programom. No, osim toga, iz ovog se primjera vidi da su njegovi *Memoari* u ovakvim slučajevima (a ima ih više) prilično nepouzdani, pa ih, uza svu njihovu stvarnu vrijednost, treba čitati s rezervom.

Haroldova tema ne javlja uvijek osamljena, poput umetka, nego često upada u muzičko tkivo u vrijeme dok se u orkestru odvijaju druge muzičke misli. Time je Berlioz, možda i nesvjesno, naglasio osamljenost junakovu, njegovu izoliranost i nesudjelovanje u životnim pojavama oko njega, koje ga jedva navode na povučeno snatrenje.

God. 1839. nastaje treće krupno Berliozovo simfonijsko djelo, »dramatska simfonija« *Romeo i Julija*. U njoj je Berlioz otišao dalje u preobražavanju tradicionalnih simfonijskih oblika. Ne samo što mu je uobičajeni broj stavaka bio toliko premalen da ga je čak podvostručio, nego je u ovom djelu, za koje je dala pobude istoimena Shakespeareova drama — ne mogavši se zadovoljiti ni samim orkestrom — upotrijebio i vokalne sastave.

Čitava se kompozicija sastoji od tri oveća dijela koji obuhvaćaju osam stavaka. U prvom, uvodnom stavku fugirani odlomak prikazuje uličnu borbu zavađenih Montecchija i Capuletija. U drugom stavku (Prolog), pisanom za soliste, troglasni zbor i orkestar, zbor ukratko iznosi sadržaj djela, pri čemu su pojedini odlomci povjereni i solistima, odnosno samom orkestru. Idući stavak (kojim počinje drugi dio) nosi naslov: »Romeova samoća. — Tuga. — Daleki glasovi s koncerta i plesa. — Velika svečanost kod Capuletijevih«. Tu je Berlioz snažno odrazio oprečnost između osamljenosti u duši Romeovoj i njegove ljubavne čežnje i blistava plesnog ugođaja u svečano ukrašenom feudalnom zamku. »Vedra noć. — Perivoj Capuletijevih u pustoj tišini. — Mladi Capuleti izlaze sa svečanosti; prolaze i pjevaju napjeve iz plesne dvorane. — Ljubavni prizor.« To je naslov četvrtog stavka, u kojemu je najznačajniji posljednji, opsežni prizor ljubavnog sastanka Romea i Julije. U ovim, možda najuspjelijim stranama Berliozova djela, dočarao je umjetnik, služeći se samim orkestrom, svu silinu osjećaja obaju protagonista, opojnost njihove ljubavi, ali i gorčinu pred nesmiljenošću udesa koji im priječi združenje (Julija je, naime, član porodice Capuleti, dok Romeo pripada Montecchijevima). Nekoliko decenija prije Wagnera dao je Berlioz u tom prizoru gotovo »tristanovsku« zasićenost melodike u punoći i cjelovitosti kojom je proživio dinamiku osjećajne topline svojih junaka. S tim u vezi potrebno je istaknuti iz tog dijela partiture bar ovu karakterističnu temu:

213.



Peti je stavak u neku ruku simfonijski scherzo. Nosi natpis »Kraljica Mab«, a posvećena je vilinskoj kraljici koju spominje Shakespeare. To fantastično biće, koje noću juri u orahovoj ljusci, dodiruje ljude dok spavaju i šalje im neobične sne, iza kojih se bude ljutiti ili razblaženi, postalo je izvorom malog orkestralnog remek-djela. Na izvanredno pokretnoj ritmičkoj osnovi i tematskoj građi, uz pomoć veoma invencioznih instrumentalnih efekata, stvorio je Berlioz orkestralnu sliku koja se po svježini i zanimljivosti dočaravanja prozračna, lepršava vilinskog svijeta i fantastičnih zbivanja može dostojno

mjeriti sa srodnim stranicama Webera i Mendelssohna. Šesti stavak, kojim započinje treći dio, prikazuje pogrebnu povorku prividno mrtve Julije. Sedmi stavak, orkestralni, nosi iscrpan naslov »Romeo u grobnici Capuletijevih. — Zazivanje. — Julijino buđenje. — Mahnita radost, očaj, posljednje strahovanje i smrt oboje ljubavnika«.[119] Posljednji stavak (finale), u kojemu sudjeluju solisti i zbor, donosi prizor na groblju, još jedan, posljednji spor između zavađenih veronskih porodica i njihovo izmirenje, do kojega dolazi posredovanjem redovnika Lorenza. I pored pojedinosti u kojima ima veličine i snage, taj je stavak i suviše blizu opernom, gotovo majerberskom finalu, na koji podsjeća teatralnost općeg ugođaja.

Kao cjelina, *Romeo i Julija* još jednom svjedoči o dramatičkom talentu Berliozovu, koji je, izvan kazališta, tražio i nalazio načina kako da provede dramatizaciju simfonije. No ovo djelo jasno ukazuje i na to da se Berlioz nije zadovoljavao postignutim uspjesima i rezultatima, nego je neprekidno težio obogaćenju i preobražavanju izražajnih sredstava.

Velika žalobna i trijumfalna simfonija (1840), posvećena uspomeni srpanjskih žrtava iz revolucije 1830, i nekoliko uvertira (*Kralj Lear, Rimski karneval* i *Gusar*) idu u red ostalih Berliozovih orkestralnih djela.

Sklonost širenju dimenzija i povećanju izvodilačkog aparata, veličanstvenosti i monumentalnosti jasno se ispoljuje u Berliozovim radovima iz područja duhovne muzike, prvenstveno u *Requiemu* i *Te Deumu*. Od posebna je značenja *Requiem* (1837), djelo veoma snažnih kontrasta, mjestimično silna zvukovna dojma (u »Dies irae«), s mnogo dramatskih akcenata, ali i s izrazito romantičkom teatralnošću nekih efekata. Blizu duhovnom području stoji i Berliozov oratorij *Kristovo djetinjstvo (L'Enfance du Christ,* završen 1854), daleko od veličanstvenosti i grandioznosti *Requiema.*

Berliozove težnje za dramatskim oblikovanjem, koje su se tako osebujno ispoljile i u simfonijskim kompozicijama i u *Requiemu,* našle su još jedan način kako da se, mimo kazališnu pozornicu, ožive i utjelove u umjetničkom djelu. Riječ je o *Faustovu prokletstvu* (*La Damnation de Faust,* 1845—1846), jednom od najoriginalnijih i najzanimljivijih Berliozovih djela. Berlioza je *Faust* rano privukao. Čim je u francuskom prijevodu upoznao Goetheovo životno djelo, on je još 1829. komponirao *Osam prizora iz Fausta,* koje je dvadeset godina kasnije, uz neke promjene, unio u svoju »koncertnu operu«[120] i učinio od njih njezine najizvornije tačke. A kako je Berlioz i mogao proći mimo *Fausta*? U toj romantičkoj građi, u njezinoj šarolikoj živopisnosti i kontrastima, u ugođajima groteske, fantastike, jezovitosti, misaonosti, ekstaze, lirike i idiličnosti on je nalazio odbljesak i svoga umjetničkog htijenja i zakone svoje unutarnje stvaralačke nužde. Po riječima A. Boschota, Berlioz je, poput pravog romantika, u svom *Faustovu prokletstvu* odrazio »snatrenje romantičke duše, njezino maštanje i nemir, njene krščanske čežnje i demonsko-hofmanovska fantaziranja, grozničavost i želju za mirom, potrebu vjere i gorljivo nijekanje, panteističku ljubav k prirodi, klonulost, dosadu i trzanje volje, očaj, pjesničku nježnost, strast koja urla ili se u ushitu stišava . . .«. Uspoređeno s Goetheovim *Faustom, Faustovo prokletstvo* odaje i neke slobode; ono

[119] Tumačeći udes zaljubljenih, Berlioz se nije strogo pridržavao Shakespeareove drame, u kojoj Romeo umire još prije nego što se Julija probudi iz dubokog sna u koji je baca opojno sredstvo.

[120] Taj prvobitni podnaslov Berlioz je kasnije zamijenio, prozvavši djelo *Legendom.* Na kraju dobilo je *Faustovo prokletstvo* naziv koji i danas nosi: *Dramatska legenda.*

očituje prvenstveno osnovnu razliku u gledanju na završnu etapu Faustova udesa, što se odražava već u naslovu koji je Berlioz uzeo za svoje djelo: Faust je proklet, on propada; Margaretina ljubav, koja svladava demonske sile i — kod Goethea — spasava Fausta, ne pomaže Berliozovu junaku. Koncepcija Faustova stradanja očito je bila bliža Berliozu kao romantičaru, koji iz kriza i proturječja života ne nalazi izlaza, ne izmiruje suprotnosti, ne traži uporno pobjedu na putu borbe. Pisano za soliste, zbor i orkestar, *Faustovo prokletstvo* sastoji se od četiri opsežna dijela, koji se u muzičkom pogledu ističu bogatom raznovrsnošću ugođaja, kroz sve jače intenziviranje radnje. Likovi glavnih junaka — Fausta, Margarete i Mefista — uvjerljivo su orisani, iskreno je i snažno oblikovan sav unutarnji proces Faustove tragedije.

Na području muzičkog kazališta, kojemu je bio blizu i onda kad nije za nj pisao, ostavio je Berlioz tri djela: opere *Benvenuto Cellini* (1838), *Trojanci* (završena 1859) i *Beatrica i Benedikt* (1862). No i uza sve nesumnjivo značajne pojedinosti, kojih ima ponajviše u *Celliniju* i *Trojancima,* ovi umjetnikovi radovi nisu u historiji evropske opere izvršili ni izdaleka onakav utjecaj kao njegovi simfonijski radovi.

Spomenuli smo da je Berlioz mnogo pisao o muzici. Svoje studije i feljtone on je izdao u nizu svezaka (*Les soirées de l'orchestre, Les grotesques de la musique, A travers chants*). Sjajan stilist, Berlioz je takav i u svojim *Memoarima,* u kojima oživljuje gotovo sva muzička Evropa onih vremena, iako se povremeno u ocrtavanje doživljenog uvlači i izobličavanje stvarnosti, što *Memoarima* katkada oduzima karakter iskrene ispovijesti. Kao izvanredan poznavalac orkestralne tehnike, Berlioz je bio više od drugih pozvan da i tu građu stručno obradi. Učinio je to u djelu *Veliki traktat moderne instrumentacije i orkestracije* (1844), kojemu je u drugom, proširenom izdanju (1856) dodao i poglavlje o dirigiranju.

Sagledano u cjelini, Berliozovo stvaralaštvo odaje i poneku prazninu. Melodika nije uvijek svježa i izvorna, harmonija je katkad blijeda, formalna struktura ponegdje rastrgana, a upadanje u romantičke neumjerenosti i previše očito. Ali ti prigovori ne umanjuju goleme Berliozove zasluge i stvarne vrijednosti njegovih najznačajnijih djela. On nije samo oživio i obnovio francusku instrumentalnu muziku utemeljujući jednu novu umjetničku vrstu, nije samo stvorio muziku koju je — po riječima R. Rollanda — »oblikovao francuski duh i koja je odgovarala njegovoj jasnoj maštи, nagonu za slikovitošću, pokretljivosti dojmova i krajnjoj težnji za nijansama«; Berlioz je izvršio krupan preokret u cjelokupnoj evropskoj muzici, i kao genijalni instrumentator i kao umjetnik koji je otvorio nove, neslućene putove programnoj muzici, oplodivši time stvaralačke energije koje su u toku XIX st. dalje produbljivale Berliozova načela.

Franz Liszt. Liszt je nesumnjivo jedan od najkrupnijih umjetničkih likova koji su se pojavili u muzici XIX st. Njegova se djelatnost odvijala u nekoliko smjerova: pijanist, kompozitor, dirigent, pedagog, organizator, muzički pisac, kritičar, na svim je područjima svog umjetničkog djelovanja ostavio duboke tragove. Kao genijalni pijanist stekao je slavu kakvu nije upoznao ni jedan umjetnik na klaviru, ni prije ni poslije njega. Kao kompozitor jedinstvenim je djelima obogatio klavirsku i orkestralnu literaturu, izvršivši uz to i izvjestan preokret na polju crkvene muzike. Svoje dirigentske sposobnosti uložio je, među ostalim, i u propagiranje novih značajnih djela svojih suvremenika (osobito Wagnera i Berlioza), učinivši Weimar, drugi put poslije sjaja

Goetheovih vremena, važnim žarištem evropske muzičke umjetnosti i kulture. Svoje golemo poznavanje klavirske tehnike rado je predavao mladima, izgradivši postepeno školu koja se preko njegovih učenika razgranala po čitavoj Evropi. Svoj smisao za organizaciju posvjedočio je priređivanjem značajnih festivala i utemeljenjem novonjemačke škole, koja je isticala programnost i naprednost, nasuprot akademski-konzervativnoj leipziškoj školi. Kao muzički pisac i kritičar ostavio je niz studija i članaka s veoma interesantnim zapažanjima, osobito u vezi s muzičkim razvojem njegova doba.

Ovako raznolikom i bogatom liku umjetnika treba dodati i rijetke osobine Liszta kao čovjeka. Ono što ga trajno uzdiže nad mnoge druge velike muzičare svih vremena, to je njegova krajnja dobrota i nesebičnost. On je, tako reći, nalazio svoju sreću u sreći drugih: kad god se mogao za kojeg umjetnika zauzeti i omogućiti mu uspjeh, koji zbog nerazumijevanja, zavisti ili mržnje nije mogao drugdje postići, Liszt je bio neizmjerno sretan, a njegov golem ugled i lični autoritet davao mu je za to često priliku.

Rodio se u Raidingu (Gradišće) 1811. od oca Mađara i majke Austrijanke. Otac mu je bio nadglednik imanja koje je u tom kraju pripadalo knezu Esterházyju. U kući se govorilo njemački; mađarski nije Liszt nikada potpuno naučio. Njegove su se neobične muzičke sklonosti rano pojavile te je veoma brzo napredovao u učenju klavira. Zadivljena lakoćom kojom je rano svladao tehničke poteškoće, nekolicina mađarskih aristokrata pružila mu je novčanu pomoć, pa je Liszt 1821. produžio školovanje u Beču, gdje je kod Czernyja učio klavir a kod Salierija kompoziciju.

Doživjevši svojim nastupima velik uspjeh pred bečkom publikom, Liszt 1823. odlazi u Pariz, u pratnji oca, da se upiše u tamošnji konzervatorij. No kao strancu to mu nije bilo dopušteno, i on je nastavio rad s Paërom i Reichom. Već poslije nekoliko javnih koncerata Liszt je ubrzo stekao popularnost.

U Parizu se zaljubljuje u kćerku nekog aristokrata, koju je podučavao; ona mu uzvraća osjećaje, ali njezin otac surovo prekida idilu. Satrven i razočaran, Liszt u tim danima pomišlja na to da bi pošao u svećenike i prekinuo svaku vezu sa svjetovnim životom. Pohlepno čita Chateaubrianda, Hugoa, Lamennaisa, Montaignea i Kanta. Međutim, revolucionarni događaji u srpnju 1830. pobuđuju u njemu nova razmišljanja i upoznaju ga s novim ličnostima. Liszt se zanosi republikanskim načelima, piše skice za *Revolucionarnu simfoniju,* a na ustanak lyonskih tkalaca odgovara klavirskom kompozicijom *Lyon.* Produbljuju se i veze s umjetnicima: Berliozom, Chopinom i drugima.

U Chopinovoj kući upoznao je i groficu d'Agoult, nadarenu i obrazovanu ženu. Zaljubivši se u nj, osjetivši i veličinu umjetnika, ona je 1835. pristala da napusti muža i djecu i da započne nov život s čovjekom u čijoj je blizini smatrala da će naći i podesniju atmosferu za svoj stvaralački rad (grofica se bavila književnošću i pisala pod pseudonimom Daniel Stern).

Nakon romantičnoga bijega iz Pariza Liszt se s d'Agoultovom zaustavio u Švicarskoj. Ovdje podučava klavir, doživljuje prve roditeljske radosti,[121] boravi u društvu istaknutih stvaralačkih duhova (George Sandova je vjeran posjetilac njegova salona). Iz toga doba potječu među ostalim i klavirske kompozicije ujedinjene u ciklusu *Godine hodočašća. Švicarska.*

Jedan od najpoznatijih događaja iz njegova tadašnjeg muzičkog života bilo je natjecanje s čuvenim pijanistom Sigismundom Thalbergom (1812—1871), do kojega je došlo u Parizu 1837. Tom je prilikom izrečeno duhovito mišljenje: »Thalberg je prvi pijanist svijeta, ali Liszt je jedini.«

Razdoblje Lisztovih trijumfalnih turneja (1839—1847) vodi umjetnika s jednog kraja Evrope na drugi te ga čini idolom širih građanskih slojeva i aristokracije. Oduševljenja što su ih izazivali njegovi koncerti poprimala su gotovo fantastične dimenzije. Njega su dočekivali i ispraćivali kraljevskim sjajem, a nastupi su mu se ponegdje pretvarali u narodno slavlje. Počastima su ga odasvud obasipali, a žene iz

[121] S d'Agoultovom je imao troje djece, od kojih se Cosima udala za Hansa von Bülowa, a kasnije za Richarda Wagnera.

svih krajeva svijeta ludovale su za njim, pratile ga iz grada u grad i nosile njegove slike u medaljonima. U takvim prilikama, uvijek daleko od d'Agoultove, njegovi su osjećaji prema toj ženi počeli hladnjeti, i među njima dolazi 1844. do potpuna prekida.

U razdoblju svoje koncertne djelatnosti Liszt je i mnogo komponirao za klavir: nastale su tada brojne transkripcije i varijacije, klavirske obradbe i parafraze i originalna djela (mađarske rapsodije, ciklus *Godine hodočašća. Italija*).

U polovini četrdesetih godina nastao je u Lisztovu životu značajan preokret. Poslije decenija u kojemu je postao slavan po čitavom svijetu osjećao je da mora revidirati svoje težnje i stvoriti sudbonosnu odluku. U njemu su se, naime, počeli boriti produktivni i reproduktivni umjetnik. Liszt je znao da će — ako produži pijanističku karijeru — i dalje zadržati položaj najistaknutijeg pijaniste svijeta. No slava nije bila njegov cilj. On je težio za stvaralaštvom, koje je imalo postati rječitim odrazom njegovih umjetničkih ideala i napustiti okvir isključivo klavirske literature.

Na njegovu odluku o napuštanju pijanističke karijere djelovale su osobito dvije okolnosti: u prvom redu poznanstvo s poljskom kneginjom Karolinom Wittgenstein, koje je sklopio u Kijevu. To je druga žena, poslije d'Agoultove, koja je odigrala značajnu ulogu u razvoju Liszta i kao čovjeka i kao umjetnika. No dok je prva u njemu vidjela samo virtuoza, ovjenčana slavom, Wittgensteinova će ga neprestano poticati na rad i na stvaranje. S druge strane, baš smiren rad i stvaranje tražili su podesnu sredinu, napuštanje nomadskog života i mijenjanja boravišta. U tom pogledu Lisztu je dobro došla ponuda da preuzme vodstvo muzičkog života na dvoru velikog vojvode weimarskog. On ju je prihvatio i u Weimaru započeo drugi, nadasve važan odsjek svoga života (1848—1861).

U društvu kneginje, koja se od njega nije dijelila, razvio je u Weimaru živu i plodnu djelatnost ne samo na području komponiranja, koje je muzičku literaturu obogatilo nizom simfonijskih pjesama, klavirskim koncertima, sonatom u h-molu, *Granskom misom* i drugim djelima; on u to vrijeme dirigira opernim predstavama i simfonijskim koncertima, a povremeno nastupa i kao pijanist, organizira značajne muzičke festivale, djeluje kao pedagog, sastavlja zanimljive studije i članke i postaje dušom weimarske (tj. novonjemačke) škole. Oko njega se okupljaju mladi muzičari (među njima Bülow, Tausig, Raff, Cornelius) i postaju gorljivim pristašama njegove muzičke estetike. K Lisztu dolaze muzičari iz cijele Njemačke, i Weimar se u kratko vrijeme pretvara u jedno od glavnih žarišta ne samo njemačkog nego i evropskog muzičkog života.

U Weimaru se Liszt iskreno i krajnje nesebično zalagao za propagiranje suvremene muzike. Tada se učvrstilo njegovo čuveno prijateljstvo s Richardom Wagnerom, koje je u historiji umjetnosti rijedak primjer međusobnog shvaćanja i poštovanja, osobito s Lisztove strane. Liszt je Wagnera predstavio muzičkoj Evropi i omogućio život njegovim djelima, za koja se unaprijed moglo predvidjeti da će naići na nerazumijevanje i otpor, kako kazališnih direktora tako i publike.[122]

Ali i Liszt je više no jedanput morao osjetiti žalac tuđe zlobe i zavisti; to ga je naposljetku i navelo da 1861. napusti Weimar.

Potkraj te godine Liszt i Wittgensteinova nalaze se u Rimu. Kod najviših crkvenih vlasti oni nastoje da ishode poništenje kneginjina braka, na koji su je u mladosti bili prisilili. Ali uza sve nade i najljepša obećanja pokušaj nije uspio i trebalo je napustiti nadu u zajednički život.

Po naravi religiozan i sklon mistici, Liszt je htio javno očitovati da je u njegovu životu nastala promjena. God. 1865. primio je niži duhovni red i postao abbé Liszt. Mnogi su mu zbog toga prigovarali, gledajući u tom koraku proračunati potez,

[122] Već prvih godina njihova prijateljstva pisao je Wagner o Lisztu: »Bio sam nemalo začuđen otkrivši u njemu svoje drugo Ja: ono što sam osjetio komponirajući ovu muziku (radi se o Lisztovoj izvedbi *Tannhäusera* u Weimaru), on je osjetio dirigirajući je; ono što sam ja htio izraziti pišući je, on je izrazio izvodeći je. I dogodilo se čudo! Zahvaljujući ovom najboljem od svih prijatelja, ja sam, baš u času kad mi je domovina bila oduzeta, osvojio ono što sam posvuda uzalud tražio: pravu i dugo iščekivanu domovinu svoje umjetnosti. Kad sam bio daleko prognan, ovaj se veliki skitalac nastanio u jednom malom zakutku da mi od njega načini domovinu. Misleći na me posvuda i uvijek, spreman i odlučan da mi pomogne kad god je potrebno, srcem široko rastvorenim za sve moje želje, voleći me najodanijom ljubavlju, Liszt je za mene postao onaj koga nisam bio nikad našao.« — A Liszt u svojoj oporuci iz 1860. piše o Wagneru između ostalog: »U suvremenoj umjetnosti ima jedno ime, već slavno, koje će postati još slavnije: ime Richarda Wagnera. Njegov genij bio je za mene baklja; ja sam je slijedio, i moje prijateljstvo s Wagnerom sačuvalo je sve značajke jedne uzvišene pasije.«

ambicioznu težnju za senzacijama, koje će ponovo k njemu privući poglede cijelog svijeta. No Liszt je imao iskrene namjere i uistinu je težio za smirenjem. Uvidjevši, međutim, da potpuni mir i povlačenje u suštini proturječe njegovu ljudskom i umjetničkom temperamentu, Liszt ponovo započinje nestalan život, koji provodi u nekoliko gradova, u Rimu, Budimpešti i Weimaru, kamo je opet navraćao, ne više kao dvorski dirigent, nego kao nastavnik klavira, oko kojeg su se okupljali mnogi od najnadarenijih mladih pijanista onoga doba: d'Albert, Sauer, Menterova i dr. Liszt tada mnogo komponira, pretežno duhovna, ali i klavirska djela. On i nastupa te i dalje propagira djela Richarda Wagnera, premda među njima dolazi do povremena prekida, nakon Wagnerova bijega iz Münchena u Švicarsku s Lisztovom kćerkom Cosimom.

No duge godine neprekidna rada za sebe i za druge kršile su pomalo njegov otporni organizam. Sile su popuštale. Slučaj je htio da je 1886. teško obolio i umro baš u Bayreuthu, gdje je ljeti prisustvovao svečanim izvedbama Wagnerovih opera, u gradiću u kojem je Wagner bio sagradio posebno operno kazalište i svoj dom.

Lisztova je umjetnička ostavština golema. Ali ne dotiče sva područja. Opera i komorna muzika nisu ga privlačile.

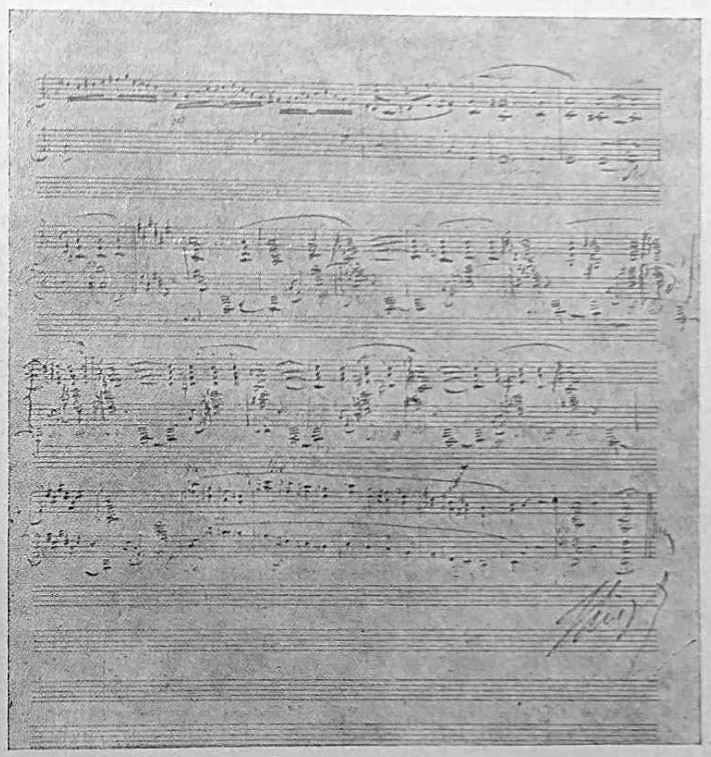
Kao klavirski kompozitor Liszt ima velikih zasluga. Tragajući za novom sadržajnom tematikom, on je pronalazio i nova sredstva umjetničkog izražavanja te je obogatio klavirsku tehniku. Novom klaviru dao je snagu i sjaj orkestra, ali i finoću i produhovljenost zvuka. Među konkretnim pojedinostima, kojima je obnovio tehniku svog instrumenta, spomenimo, uz ostalo, vođenje melodije unutar tonskog sklopa, povjeravajući je palcu jedne ruke ili obiju, skokove u velikim intervalima, čestu upotrebu tremola (tremolo je nadasve karakterističan za sve muzičke romantičare) i glissanda, oponašanje akordičkih poteza gudala na violini itd.

Kao reproduktivni umjetnik Liszt je prekinuo s jednom nepotrebnom tradicijom: XIX st. baštinilo je od prethodnog shvaćanje po kojemu su kompozitor i izvodilac solističke instrumentalne muzike redovito jedna te ista osoba. Od takva naziranja nije bilo štete dok su izvodioci, poput Mozarta i Beethovena, istodobno bili i genijalni kompozitori. Ali kad su prosječni muzičari počeli ispoljavati težnju za jeftinim uspjehom kod publike, na koju je bilo razmjerno najlakše i najbrže utjecati ispraznim virtuozitetom, kvaliteta kompozicija koje su autori izvodili počela je opadati. Lisztova je reproduktivna djelatnost tada u pravi čas pokazala pijanistima nove putove. On nije samo pridonosio podizanju umjetničke vrijednosti klavirske literature, već se odrekao isključivog izvođenja svojih djela. Njegovi su programi puni imena velike muzičke prošlosti. Ali uz Bacha, Händela, Beethovena i Schuberta susrećemo i djela Lisztovih suvremenika, prvenstveno Chopina. Time je solistička reproduktivna djelatnost postavljena na nov, jedino ispravan temelj, koji se odražava u gledanju na historijski razvoj muzičke umjetnosti kao na nerazdvojivu cjelinu, u kojoj sve što je dobro i vrijedno uživa punu ravnopravnost.

Najzad, Liszt je klaviru namijenio i novu ulogu u propagiranju muzike. Polazeći sa stajališta da klavir može izvoditi i kompozicije koje nisu za nj pisane, učinio je Liszt orkestralnu muziku, u klavirskoj preradbi, pristupačnijom širim slojevima. Lisztovom je zaslugom klavirski izvadak, specijalno scenskih i oratorijskih djela, postao nužnom potrebom i znatnim pomagačem u muzičkoj nastavi i izobrazbi. Na tom području dovoljno je spomenuti uzorne Lisztove »klavirske partiture« svih Beethovenovih simfonija i Berliozove *Fantastične simfonije* i *Harolda u Italiji*.

Lisztove klavirske kompozicije možemo podijeliti u dvije velike skupine. U prvoj su njegove brojne transkripcije tuđih djela, koncertne varijacije,

fantazije i parafraze na tuđe, često operne teme. Drugoj, značajnijoj, pripadaju originalne Lisztove kompozicije. Djela iz prve skupine važna su utoliko što je rad na njima omogućio Lisztu osvajanje novih tehničkih postupaka i efekata; no tek se u drugoj Liszt očituje kao pravi stvaralac, umjetnik koji je mnogo pridonio izgradnji kasnoromantičke klavirske muzike programnih obilježja.



Rukopis F. Liszta

Iz prve skupine ističemo veličanstveni ciklus od 19 mađarskih rapsodija (prvih 15 nastalo je 1840—1853, a ostale 1882—1885). U njima je Liszt sjajno obradio mađarske napjeve, većinom gradske i ciganske. Mnoge od njih (osobito rapsodija br. 2) idu u red najpopularnijih Lisztovih kompozicija.

Za drugu skupinu Lisztovih klavirskih djela može se općenito kazati da nisu sva na istoj visini. Danas, kad se ti radovi mogu već promatrati iz izvjesne historijske perspektive, mnogi se od njih čine ponešto blijedi, beznačajni, pretrpani bravuroznim, dekorativnim prijelazima, koji malo što mogu reći. Ali kad ove isključimo, ostaje skup kompozicija koje su i po izboru građe i po načinu umjetničkog ostvarenja i po stvarnoj vrijednosti veoma karakteristične i zanimljive, koliko za samog Liszta toliko i za romantičku klavirsku muziku uopće.

U red najznačajnijih Lisztovih klavirskih djela idu tri sveska izdana pod zajedničkim naslovom: *Années de pèlerinage* (*Godine hodočašća*).[123] Prvi svezak donosi kompozitorove dojmove s puta i izleta po Švicarskoj: slike iz prirode (*Uz izvor, Oluja, Na Wallenstadtskom jezeru*), likove iz herojske prošlosti zemlje ili iz književnosti (*Kapela Vilima Tella, Obermannova dolina*), odbljeske lokalnog kolorita (*Genèvska zvona*); svi ti prizori nose na sebi biljeg subjektivna romantičkog gledanja umjetnikova, u izboru sadržajne građe i s obzirom na izražajna sredstva. U drugom svesku iznosi Liszt dojmove svojih susreta s talijanskom kulturom (dodatak tom svesku, objavljen pod naslovom *Venecija i Napulj*, sadrži i scene iz pučkog života). Čuvena djela s područja likovnih umjetnosti (*Zamišljenost* po Michelangelovoj skulpturi) i književnosti (tri Petrarkina soneta, opsežna sonata-fantazija *Nakon čitanja Dantea*) dala su Lisztu u tom svesku pobude za stvaranje programnih kompozicija dubljeg sadržaja, crpljena iz zbivanja unutarnjeg života. U trećem svesku *Godina hodočašća* vidljivi su odrazi života u Rimu i njegovoj okolici, a u vezi s tim i naglašena religioznost meditiranja (*Marche funèbre, Sursum corda*). Ali u tom svesku ima ranoimpresionističkih ugođaja, tako u kompoziciji *Igra vode u Villi d' Este*.

Izvornih crta, na bazi srodnih izražajnih sredstava kakva susrećemo u *Godinama hodočašća*, naći ćemo i u drugim Lisztovim klavirskim djelima, tako u obje *Legende* (1. Sv. Franjo Asiški propovijeda pticama, 2. Sv. Franjo Paulski hoda po valovima), u ciklusima *Utjehe (Consolations), Ljubavni snovi (Liebesträume)*, u baladama. Lisztovu klavirsku tehniku na poseban način ilustriraju njegove velike koncertne etide, od kojih se mnoge često izvode na koncertnim priredbama (*Lakoća, Šumsko žuborenje, Ples patuljaka*).

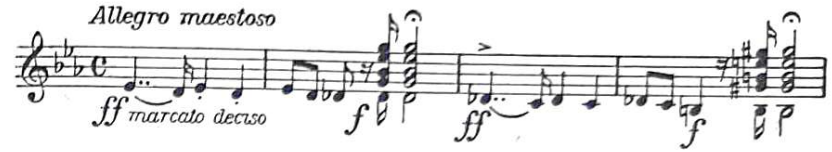
Zasebno mjesto među Lisztovim klavirskim djelima pripada velikoj sonati u h-molu (1852—1853), jednim od najopsežnijih djela cjelokupne klavirske literature. Ono što je Liszt učinio na području simfonijske programne muzike, zamijenivši jednim jedinim stavkom klasičnu (i Berliozovu) višestavačnost, to je na svoj način proveo i u svojoj jedinoj klavirskoj sonati. Na mjestu tradicionalnih kontrastnih stavaka nalazimo svega jedan, golem, ali bogat raznovrsnošću ugođaja i dojmova. Bogatstvo ove veličanstvene Lisztove kompozicije, koju nazivaju »faustovskom«, iživljuje se u kontrastima epike, lirike i dramatike, ljubavne ekstaze i mistične zamišljenosti, ironičkoga cinizma i težnje k visokim idealima, korala i fuge.

Liszt je nekoliko značajnih radova posvetio i području koncertantne muzike s orkestrom. To su: klavirski koncerti u Es-duru i A-duru te *Ples mrtvih (Totentanz)* za klavir i orkestar.

Lisztovi klavirski koncerti znatno obogaćuju koncertantnu klavirsku literaturu onoga vremena, u kojoj je vladala pretežno površna salonska virtuoznost. Ne samo što je Liszt tim svojim djelima dao dublji muzički sadržaj nego je i orkestru namijenio mnogo zamašniju ulogu, često postižući zanimljive instrumentalne efekte. Osim toga, on je unio izvjesne promjene i u tradicionalnu trostavačnost instrumentalnog koncerta. Koncert u Es-duru (1849) ima četiri stavka (s dodatkom scherza), ali tematska građa ciklički prelazi iz stavka u stavak. Odlučna, borbena tema prvog stavka (tzv. ratni poklič weimarske škole):

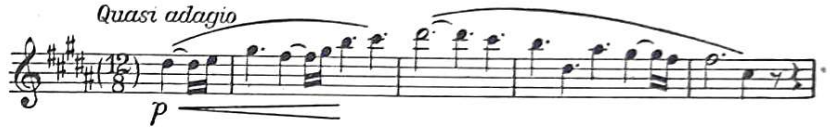
[123] Prvi svezak napisao je Liszt 1835—1836. Kasnije god. 1855, on ga je pregledao i dao mu konačni oblik provevši definitivni izbor kompozicija. Drugi svezak, komponiran 1838—1849, bio je pregledan i dotjeran 1858. Treći svezak nastao je 1867—1882. Uspoređivanje datuma očituje da se rad na tom djelu proteže kroz gotovo čitav umjetnički život Lisztov.

214.



javlja se i u finalu; tema adagia

215.



postaje u bržem, energičnijem tempu i izražaju temom finala, dok temu scherza također susrećemo u finalu. Koncert u A-duru (1849) je jednostavačan, a razlikuje se od onog u Es-duru više naglašenim lirskim osjećajima. Značajniji od drugog koncerta je *Ples mrtvih* (1849), za koji je Lisztu dala pobudu slika *Trijumf smrti* (u Camposantu u Pisi). U tom djelu, izgrađenom na programnoj osnovi, Liszt je u stvari dao niz osebujnih koloristićkih varijacija na temu mrtvačke sekvence »Dies irae«.

Izvanredno plodna bila je Lisztova djelatnost na području orkestralne muzike.

Oduševljen Berliozovim programnim stvaranjem, Liszt je u razvoju orkestralne programne muzike učinio velik korak naprijed. On je ispravno uočio sukob koji je kod Berlioza postojao između programnih načela i tradicionalne simfonijske višestavačnosti, koju je Berlioz i dalje čuvao, pomažući se lajtmotivskom idée fixe da bi ostvario dojam jedinstva. Liszt je jednim potezom uklonio višestavačnost i stvorio tip jednostavačnog simfonijskog programnog djela, koje je nazvao *simfonijska pjesma*. Višestavačnu podjelu zadržao je doduše i Liszt, ali samo u rijetkim slučajevima, kad je to posebno tražila logika strukture izvanmuzičkog djela koje je postalo ishodištem muzičkoj tvorevini (tako u *Simfoniji o Faustu* i u *Simfoniji o Božanskoj komediji*; ta je djela, uostalom, i sam autor nazvao simfonijama, a ne simfonijskim pjesmama).

Što se tiče sadržajne strane Lisztovih simfonijskih pjesama, u njoj se ogleda temeljni nazor Liszta kao umjetnika, izrastao iz romantičko-idealističke koncepcije života i svijeta. To je nazor čovjeka koji životne proturječnosti shvaća kao odraz borbe između zla i dobra, svjetla i mraka, duševne čistoće i grijeha, duha i tijela. Romantičar, Liszt je i pesimist i optimist: pesimist utoliko što je razočaran zemaljskim životom u kojemu se ne ostvaruju ideali, gdje potpuna pravda i istina ne pobjeđuje; optimist utoliko što konačni cilj života nalazi izvan granica ovoga svijeta i smatra da pobjeda duha sigurno k njemu dovodi. Prema tome, potpuno je razumljivo što takav dualizam misli i osjećaja susrećemo i u mnogim Lisztovim djelima, tako u gotovo svim simfonijskim pjesmama. Nadalje, premda simfonijske pjesme umjetnikove nalaze svoj izvor u objektivno danim, već postojećim izvanmuzičkim zbivanjima i djelima, one se u stvari pretvaraju ponajviše u osobne, subjektivne ispovijesti. Kao programni kompozitor Liszt je u svojoj romantičkoj osjetljivosti za izvanjske pobude redovito tražio i nalazio podesnu građu za programna

orkestralna djela. Ali je izabirao takvu tematiku koja mu je stvarno ili simbolički bila najbliža. Napokon, promatrane sa stajališta muzičke forme, Lisztove se simfonijske pjesme, s obzirom na njihovu jednostavačnost, dadu svesti na slobodno tretiranu shemu sonatne forme (u užem smislu riječi, kao forme prvog sonatnog stavka), u kojoj se susreću i odlomci potpuno novih ugođaja i tempa, u vezi s programnom pozadinom pojedinog djela. No za Liszta je veoma karakterističan i postupak prema kojemu simfonijsko tkivo ispreda iz jedne temeljne misli; ona tako postaje u neku ruku lajtmotivom čitave arhitektonike, koju umjetnik gradi na monotematskom načelu jedne glavne teme s nekoliko više ili manje slobodnih varijacija.

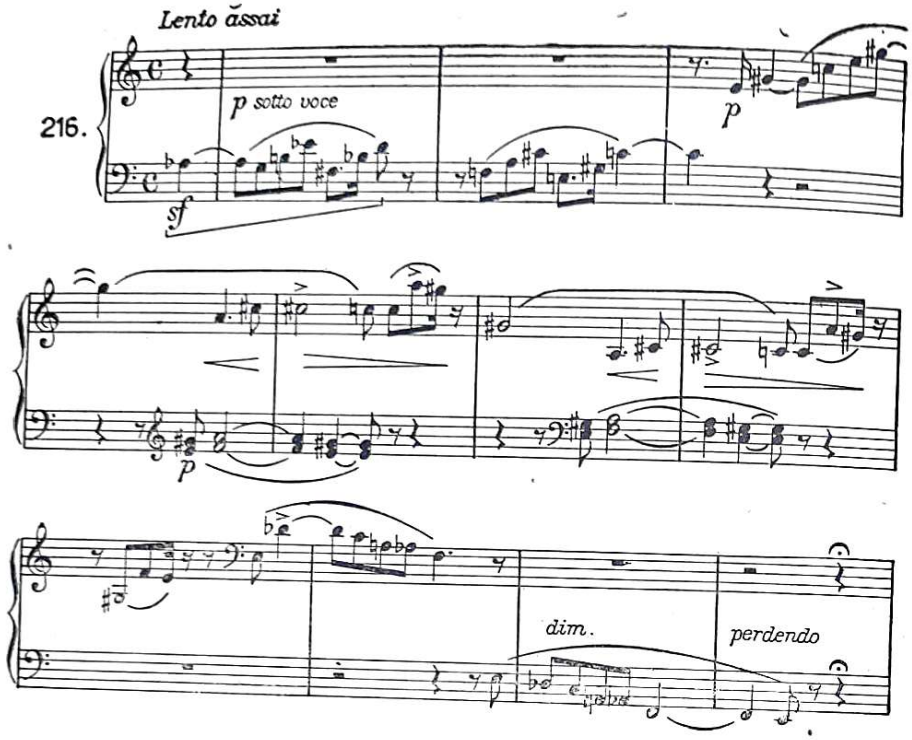
Liszt je napisao trinaest simfonijskih pjesama. Prva od njih, *Što se čuje u brdima* (*Ce qu'on entend sur la montagne*, 1849), nastala je prema istoimenoj pjesmi Victora Hugoa. U njoj je Liszt na svoju ruku proširio pjesnikovu zamisao koja ističe podvojenost što vlada između prirode, sretne u svom nepoznavanju patnja, i čovječanstva, koje muče neprekidne boli. — U drugoj simfonijskoj pjesmi, *Tasso* (1849), koja je i jedna od najuspjelijih, prikazao je genijalnog i nesretnog talijanskog pjesnika Torquata Tassa (1544—1595), autora veličanstvenog epa *Oslobođeni Jeruzalem*. Uzevši za ishodište istoimene književne radove, Goetheovu dramu i Byronov spjev, Liszt je u tom djelu, izrazito dualistički koncipiranom (u podnaslovu stoji: *Lamento e Trionfo*), dao sliku duševnog stanja nesretno zaljubljenog i prognanog Tassa i posmrtnog trijumfa njegova stvaralaštva. — Treća simfonijska pjesma, *Les préludes* (1854), možda je najpopularnija od svih. I ona je koncipirana dualistički. Uzimajući za temelj svoga djela istoimenu pjesmu francuskog romantičkog književnika A. de Lamartinea, Liszt je prikazao niz epizoda iz čovječjeg života na zemlji i obilježja čovječje naravi: odlučnost i muževnost, težnju za ljubavlju, razočaranje, borbenost, pad i pobjedu, užitke u ljepoti prirode; ali sve je to tek uvod (preludij) u drugi život, koji počinje smrću. Po stvarnoj vrijednosti muzičkih zamisli i snazi njihova razvijanja ova je simfonijska Lisztova pjesma svakako jedna od najuspjelijih. U njoj se monotematski princip, variranje osnovne muzičke zamisli, ispoljuje na veoma zanimljiv način. — *Orfej* (1854) je nastao u vrijeme kad je Liszt u Weimaru uvježbavao istoimenu Gluckovu operu. Ona ga je potakla na razmišljanje o mitskom junaku koji je snagom tonske umjetnosti svladavao sve protivničke natprirodne sile, pa i samu smrt. Ali u činjenici da Orfeju ipak nije uspjelo sačuvati Euridiku, pošto ju je oteo podzemlju, Liszt je ugledao simboliku, karakterističnu za romantičarsko naziranje: čovjek se može približiti svom idealu, ali onda kad misli da mu je najbliži, zamjećuje, razočaran, da mu on izmiče i nestaje. — I u *Prometeju* (1850) nazreo je Liszt duboku simboliku. U toj instrumentalnoj predigri za Herderova *Oslobođenog Prometeja* prikazao je ne samo titana iz grčke mitologije koji je iz ljubavi prema ljudima uzeo Zeusu iskru božanske vatre, odnio je na Zemlju i time se izložio strahovitoj kazni. Prometejeva je iskra simbol napretka, ali čovjek je prikovan uz zahtjeve i posljedice svoje zemaljske naravi, koju može nadvladati samo snaga duha. — Slijedeće godine komponirao je Liszt simfonijsku pjesmu *Mazeppa*, prema istoimenom književnom djelu V. Hugoa. I ovdje susrećemo karakterističnu dualističku koncepciju: u liku kozačkog hetmana koji — osuđen na smrt i privezan za hrbat konja — juri, umjesto u propast, u vedriju, slavnu budućnost, ugledao je Liszt boli i muke genija i njegovu konačnu pobjedu. — Simfonijska pjesma *Svečani zvuci* (*Festklänge*, 1853) povezana je uz lične

doživljaje umjetnikove. Nastala je u času kad se činilo da više ništa ne stoji na putu njegovu vjenčanju s kneginjom Wittgensteinovom. — Osma simfonijska pjesma, *Héroïde funèbre* (1849—1850), u stvari je tužaljka, ali nepovezana uz bilo koji herojski lik. — *Hungaria* (1854), posvećena veličanju Lisztove domovine, oživljuje povijest Mađarske, borbu za zemlju i pobjedu naroda. — U *Hamletu* (1858), sažetom, kratkom djelu, iznio je Liszt lik Shakespeareova besmrtnog junaka, kojega muče sumnje u njegovu odgovornu zadaću. Nije teško uvidjeti da je i Hamlet u stvari simbolička figura, za kojom stoji nemirna narav romantičara, koju također izjedaju sumnje i proturječja. — Nastajanju simfonijske pjesme *Bitka s Hunima* (1856—1857) dala je povod istoimena slika W. Kaulbacha. Dualističko načelo Lisztove koncepcije očituje se u tom djelu na posebno jasan način: i ovdje se sukobljuju duh i materija, svjetlo i tama, kršćanstvo i poganstvo. Pobjeda je, razumije se, na strani duha. Nad ratnim metežom izdiže se pobjedonosno kršćanski koral Crux fidelis. — Simfonijska pjesma *Ideali* (1857), napisana na osnovi istoimene Schillerove pjesme, prikazuje tri etape u životu čovjeka stvaraoca: polet mladosti, gorku spoznaju o nedostižívosti ideala i trijezno, zrelo shvaćanje da polagani, tihi, konstruktivni rad, jedva primjetno ali nezaustavljivo i pouzdano, ugrađuje kamen po kamen u tvorevinu koja će, kad zasja u svojoj konačnosti, opravdati život i njegove težnje — U odmaklim godinama napisao je Liszt (1881—1882) svoju posljednju simfonijsku pjesmu *Von der Wiege bis zum Grabe*.

U svojim orkestralnim djelima Liszt je nekoliko puta zadržao višestavačnu podjelu programno zamišljena simfonijskog djela, ukoliko je to izričito tražila sadržajna struktura izabrane izvanmuzičke građe. Odustavši tako od svoga temeljnog formalnog principa, Liszt je u tim slučajevima napustio i naslov »simfonijska pjesma« i poslužio se tradicionalnim nazivom »simfonija«. Na tom području on je dao dva značajna djela, *Simfoniju o Faustu* i *Simfoniju o Danteu*, od kojih je prva ujedno i najveličanstvenija, najizvornija od svih Lisztovih kompozicija.

Pišući *Simfoniju o Faustu* (1853—1854), Liszt je izabrao trostavačnu podjelu, jer mu se nametala prirodnom logikom. Svaki je naime stavak posvećen jednoj od triju glavnih osoba u Goetheovu *Faustu*: Faustu, Margareti i Mefistofelu. Razrađujući svaki stavak, Liszt je očitovao zamjernu snagu umjetničkog oblikovanja i udubljivanja u filozofsku pozadinu svoga velikog izvornika. Faustovo nezadovoljstvo i iskidanost njegova duševnog života prikazao je uspješno smionim harmonijama povećanih trozvuka u kojima se kriju tematski zameci, karakteristični za kasniji razvoj muzičkog tkiva u djelu (v. primjer br. 216). Lik Margarete oživio je Liszt ponajprije jednostavnom, umilnom, čistom i naivnom melodijom, koja kasnije prelazi u strasnu uzburkanost. Za Mefistofela Liszt nije izmišljao posebnih tema. Ovoga Faustova zloduha, koji sve niječe, svemu se izruguje i podvrgava svojoj satanskoj ironiji podjednako čežnju i stremljenje, volju i ljubav, najavljuju Faustove teme, ali iskrivljene, iscerene u ciničkim grimasama.

U tom svom najmarkantnijem, najdubljem i najiskrenijem djelu Liszt je, za razliku od Berlioza u *Faustovu prokletstvu*, spasio junaka. Njegova je religiozno-romantička narav, suprotstavljajući se Berliozovu ateizmu, uvijek osjećala potrebu za spasenjem, za preobraženjem nakon smrti. Povodeći se za



svojim težnjama k mistici, Liszt je, nekoliko godina kasnije (1857) dodao *Simfoniji o Faustu* odlomak u kojemu tenor solo i zbor iznose posljednje stihove (Chorus misticus) iz Goetheova *Fausta*.[124]

Simfonija o Danteu (tačnije: Simfonija k Danteovoj *Božanskoj komediji*, 1856) morala je također imati tri stavka, prema trodijelnoj podjeli genijalnog Danteova spjeva (Pakao-Čistilište-Raj). Ali, po Wagnerovu savjetu, Liszt je odustao od komponiranja posljednjeg stavka i zamijenio ga je zbornom tačkom na tekst Magnificat. Umjetniku je uspjelo još više nego u već spomenutoj klavirskoj kompoziciji *Nakon čitanja Dantea*, da se uživi u fantastični svijet paklenih strahota. No i pored veoma uspjelih odlomaka među kojima se ističe lirski kontrast epizode Paola Malateste i Franceske da Rimini, ovo Lisztovo djelo ne dosiže visinu *Simfonije o Faustu*.

U cjelini razmotrene, Lisztove orkestralne kompozicije odaju ponekad i pokoji nedostatak: popuštanje melodijske invencije, premalo autokritičnosti (što se katkad ogleda u gotovo salonskoj sladunjavosti melodije), nezanimljivost instrumentacije i nedostatak smisla za polifoniju. Ali tamo gdje su doista uspjele, one predstavljaju veliko obogaćenje evropske muzičke literature, koliko u proširivanju granica sadržajne tematike toliko i u epohalnom rješenju formalnih problema. Osim toga, Liszt je u svojim orkestralnim kompozicijama očitovao veoma bujnu harmonijsku invenciju, kojom je plodno utjecao na Richarda Wagnera i druge svoje suvremenike.

[124] Liszt je još jedno djelo izradio na Faustovoj tematici. To su *Dvije epizode iz Lenauova »Fausta«* za veliki orkestar: 1. Noćna povorka, 2. Ples u seoskoj krčmi (tzv. Mefisto-valcer).

Reformatorska djelatnost Lisztova ispoljila se i na području crkvene muzike. Njegove velike mise, *Granska* (1855), napisana za otvorenje katedrale u Granu (Esztergom), i *Mađarska krunidbena misa* (1867) nose tragove takve djelatnosti (lajtmotivska upotreba gregorijanskih napjeva, orkestralni međustavci, iskorišćivanje mađarskih narodnih melodija). No ti su tragovi najočitiji u Lisztovim oratorijima *Sv. Elizabeta* i *Krist*. U *Sv. Elizabeti* (1857—1862) iznosi Liszt niz slika iz života naslovne junakinje, nekoć mađarske kneginje, koja je zbog tuđe zlobe nevina stradala i strpljivo podnosila sve tegobe kojima je bila izložena. Primijenivši na to djelo sustav vagnerijanskih lajtmotiva, Liszt mu je podao i arhaičku boju, posluživši se gregorijanskom melodikom i starim mađarskim narodnim duhovnim napjevima. Lik junakinje prikazan je s mnogo topline i suosjećanja, pa je to jedna od najiskrenijih i najuvjerljivijih Lisztovih kompozicija.

Oratorij *Krist* (1862—1866) prikazuje Kristov život i djelovanje, njegovu muku i uskrsnuće. U tom djelu Liszt je proveo još snažniji pokušaj obnavljanja oratorijske forme. Glavne uloge povjerio je zboru i orkestru. Recitativa i solističkih tačaka ima samo onda kad su zaista potrebni (*Propovijed na gori, Oče naš, Molitva na Getsemanskom brdu.*) Nadasve je zanimljiva i važna funkcija orkestra. Opsežni orkestralni odlomci, gotovo jedinstvene simfonijske pjesme, postaju najneposredniji tumači Lisztova proživljavanja odlučnih događaja u Kristovu životu. Citati gregorijanskog korala snažno pridonose ostvarenju mističkih, asketskih ugođaja.

Na polju vokalne muzike ostavio je Liszt više od 70 pjesama. One su često jednostavne, prožete iskrenim osjećanjem. Njihova klavirska dionica gotovo i ne podsjeća na bujnost i virtuoznost majstorovih kompozicija za klavir. Ali i u njima zamjećujemo bogatstvo harmonijske podloge, značajnu ulogu disonance i nagla moduliranja.

Svom zalaganju za pravu umjetnost i nemilosrdnom otkrivanju svega lažnog, neiskrenog i namještenog ostavio je Liszt, poput Schumanna, trajan spomenik u svojim spisima koja je L. Ramann, autorica najopsežnije i u mnogo čemu još uvijek najvrednije Lisztove biografije, izdala u šest svezaka (1880—1883). Među tim radovima spominjemo samo najvažnije: *Frédéric Chopin, Cigani i njihova muzika u Mađarskoj, O crkvenoj muzici u budućnosti, O Wagnerovim muzičkim dramama.*[125]

Lisztov krug. Kako smo prije istakli, oko Liszta se u Weimaru okupljao izvjestan broj muzičara koji su u njemu gledali vođu i organizatora novoga umjetničkog smjera programnih težnja. Moćni duh Lisztov vršio je na njih snažan utjecaj. Odolijevali su mu samo oni kojih je stvaralaštvo imalo dovoljno izvornosti da mu se mogu suprotstaviti.

Među tim umjetnicima, od kojih su neki kasnije napustili Liszta i prešli u suprotni tabor, najnadareniji je bio Peter Cornelius (1824—1874). Istodobno i dobar pjesnik, Cornelius je ostavio visoko vrijedna djela na području solo-pjesme. Najtoplijim osjećajima svoje sanjarske duše prožeo je on veoma uspjele cikluse *Božićne popijevke (Weihnachtslieder), Nevjestine pjesme (Brautlieder), Tuga i utjeha (Trauer und Trost)*. Napisao je izvrsnu zbornu muziku. Njegova opera *Bagdadski brijač* (1858) pravo je remek-djelo komične opere. Svjež humor, proćućeni lirski

[125] Lisztovo je autorstvo u njegovim spisima osebujnog karaktera. U stvari on je samo bilježio glavne zamisli koje su zatim razradivale pod njegovim nadzorom grofica d'Agoult i, kasnije, kneginja Wittgenstein.

odlomci i duhovito dočarano šarenilo Istoka čine to djelo zanimljivom cjelinom, punom kontrasta i života. Ozbiljna opera *Cid* (1865) zaostaje za *Bagdadskim brijačem*. Cornelius je djelovao i kao muzički pisac.

Jos. Joachim Raff (1822—1882), u početku oduševljeni Lisztov pristaša, pristupio je kasnije neoklasičarima. Otud ima među njegovim brojnim kompozicijama (oko 300) i djela iz područja tzv. apsolutne muzike i onih koja su vezana za izvanmuzičke pobude. Raff je jedan od prvih kompozitora koji su pokušali oživiti staru suitu. Ali stil mu je nejednolik, a invencija nestalna. Među njegovim najvrednijim radovima jesu simfonije *U šumi (Im Walde)* i *Leonore* i gudački kvartet *Die schöne Müllerin*. — I Felix Draeseke (1835—1913) napustio je Liszta i pretvorio se u zajedljiva napadača kompozitorâ uz smjernice kojih je i sâm pristajao. Od njegovih opsežnih vokalno-instrumentalnih djela (requiem, misa u fis-molu) napose treba istaknuti četverodijelni misterij *Christus*. Njegova *Tragična simfonija* u c-molu jedna je od najznačajnijih uz Brahmsove i Brucknerove. Ostavio je i dobre komorne i klavirske kompozicije (četveroručne kanone) i teoretske radove. — Alexander Ritter (1833—1896) mnogo se zalagao za propagiranje muzike novonjemačkog smjera. Njegov utjecaj na Richarda Straussa bio je u tom pravcu od osobita značenja. Napisao je nekoliko simfonijskih pjesama i opera *(Lijeni Ivica, Čija je kruna)*. — Hans von Bülow (1830—1894), Lisztov učenik i zet, nije mnogo komponirao, a ni djela mu se ne izdižu iznad prosjeka. No on ima velikih zasluga na polju reproduktivne umjetnosti. Iznimnim pijanističkim i dirigentskim sposobnostima duboko je umio proniknuti bît umjetničkog djela i — bez isticanja izvanjskih efekata — vjerno tumačiti autorovo htijenje. Za nj se doista može reći da je udario temelje modernoj umjetnosti dirigiranja. Uspješna je bila i njegova djelatnost na polju kritičkog izdavanja klasičnih djela klavirske literature (Beethovena, Chopina, Cramera, Händela). Bistrina njegova duha najljepše se ogleda u osam svezaka njegovih pisama. — August Klughardt (1847—1902) pisao je simfonije (najuspjelija je treća, u D-duru), koncerte, komorne kompozicije, oratorije *(Uništenje Jeruzalema)*.

WAGNER I REFORMA OPERE

Život R. Wagnera. U razvoju evropske opere iz druge polovine XIX st. Richard Wagner je središnja umjetnička pojava. On je to ne samo po stvarnoj umjetničkoj vrijednosti svojih djela, po dalekosežnoj reformi koju je proveo na području opere, po pogledima koje je izložio i razvio u brojnim spisima, po rijetkoj, višestranoj nadarenosti koja se istodobno ispoljavala i u muzici i u poeziji i u filozofiji, nego i po odjeku što ga je njegovo stvaranje izazvalo. Jedan je marljivi istraživač ustanovio da je do Wagnerove smrti bilo o njemu napisano više od 10.000 knjiga, brošura i članaka![126] Ali te publikacije nisu objavili samo Wagnerovi pristaše i obožavatelji. U toj gotovo nepreglednoj literaturi ima mnogo napadaja, polemičkih sastavaka, u kojima se djelomično ili sasvim osporuje Wagneru značenje njegove djelatnosti. U polemikama se vrlo često nisu birali izrazi. Wagner je iz usta svojih protivnika morao slušati najrazličitije pogrdne izraze, kojima su gađali njega i njegovu umjetnost.[127]

No postepeno, dok je Wagnerova umjetnost osvajala sve čvršće položaje i slavila uvijek nove pobjede, širio se i jačao moćni Wagnerov utjecaj. Nastajao je »vagnerizam«, odasvud su nicali epigoni i nasljedovatelji. I, što je

[126] N. Oesterlein: *Katalog einer Wagner-Bibliothek* (4 sv.), Leipzig, 1882—1895.

[127] Pod naslovom *Richard Wagner u ogledalu kritike*, izdao je W. Tappert »rječnik nepristojnosti, u kojem su sadržani prostački, podrugljivi, pakosni i klevetnički izrazi što su ih neprijatelji i podrugljivci upotrijebili protiv majstora Richarda Wagnera, njegovih djela i njegovih pristaša« (1887). Djelo je zanimljivo kao kuriozum svoje vrste, u kojemu se na osebujan način odražava trnovit put umjetnika koji otkriva novo i nepoznato.

Wagnerovih protivnika bilo manje, sve je više među njegovim poštovateljima bilo onih koji su uviđali kako je potrebno da se otrgnu od utjecaja njegove moćne umjetnosti i da pođu svojim putem. I upravo to — da se u načinu na koji su predstavnici evropske operne muzike reagirali na Wagnerov utjecaj ogleda sav razvoj opere novijih vremena — svjedoči još jednom da je Wagner uistinu bio središnji muzički lik iz druge polovine prošlog stoljeća.

Wagnerova je ličnost zamršena. Ne samo po razgranatosti njegova djelovanja nego i po tome što je on i kao čovjek i kao umjetnik bio podložan nemirnu evoluiranju, u kojem su protuslovlja često kršila i mijenjala liniju započeta puta: »U mojoj je naravi da brzo padam u najekstremnija raspoloženja« — rekao je jednom o sebi. Golema životna snaga preobrazila se kod njega u pesimističko negiranje života. Napuštajući Feuerbachovu filozofiju, objeručke je prihvatio Schopenhauerovu. Plemenitost i cinizam, naglašena erotičnost i asketska povučenost podjednako su se u njemu odmjenjivale.

No u Wagnerovoj se ličnosti odražava i tadašnji put evropskog društva, put građanske klase od revolucionarnog stava 1848—1849. do krize koju izaziva napuštanje naprednih smjernica.

Život Richarda Wagnera buran je i uzbudljiv. On je svoj vijek proveo kao fanatik vlastitih ideja, koje je širio perom i riječju. Neobične, promjenljive prilike vodile su ga kroz bijedu i raskoš, od pada do uspona i ponovna pada. Ali on je uvijek smogao snage da pođe dalje, vođen dubokom vjerom u ispravnost svoga mišljenja i djelovanja.

Wagner se rodio 1813. u Leipzigu, u obitelji redarstvenog činovnika, strastvena glumca diletanta, koji je ljubav za kazalište prenio i na svoju djecu. No smijemo li i Richarda nazvati njegovim djetetom? Sve okolnosti upućuju na to da Wagner nije bio njegov sin, nego nezakonito dijete pjesnika, glumca i slikara Ludwiga Geyera, za koga se Wagnerova mati preudala nakon smrti svog muža, koji je umro kad je Richardu bilo svega nekoliko mjeseci.

Geyer je svoju obitelj preselio u Dresden, gdje je 1821. naglo umro.

Wagner je također rano počeo očitovati svoje simpatije za kazalište. U vezi s tim ne valja zaboraviti da se u njemu dramatičar razvijao prije muzičara, što je presudno utjecalo na njegov rad oko reformiranja opere.

U Dresdenu je Wagner doživio i prve susrete s opernom muzikom. O tome je sam govorio: »Ništa mi se nije toliko svidjelo kao *Freischütz*. Često sam gledao Webera kako prolazi kraj naše kuće vraćajući se s pokusa, i uvijek sam ga promatrao sa svetim strahom. Kućni učitelj, koji mi je tumačio Kornelija Nepota, morao mi je naposljetku davati i satove iz klavira. Čim sam svladao prve vježbe prstiju, stao sam potajno učiti uvertiru *Freischütza*. Moj učitelj je to jednom čuo i primijetio da iz mene neće biti ništa. I imao je pravo: čitav svoj život nisam naučio svirati klavir.«

Karikatura R. Wagnera

God. 1827. Wagnerova se obitelj vraća natrag u Leipzig. Wagner pokušava komponirati, ali brzo uviđa da je potrebno temeljito svladati muzičku teoriju. Osjetivši, kao i Berlioz, odvratnost prema pedanteriji stroge kontrapunktike, on se kasnije ipak željeznom energijom daje na uporno proučavanje teoretskih disciplina pod vodstvom Ch. Th. Weinliga, kantora crkve sv. Tome. Za kratko vrijeme njegov je napredak golem, i Weinlig mora priznati da ga više nema što učiti.

Prva njegova djela posvećena su klaviru (sonata, fantazija) i orkestru (simfonija u C-duru). No već 1833. nastaje njegovo prvo operno djelo, *Die Feen*, prema Gozzijevu kazališnom djelu.

Od te godine počinje on nomadski život, koji ga je tjerao od jednog evropskog grada do drugog.

U Würzburgu postaje zborovođa, a zatim dirigent kazališta u Magdeburgu, gdje 1836. s lošim uspjehom izvodi svoju drugu operu, *Zabrana ljubavi (Das Liebesverbot)*. Iste godine uzima za ženu Minnu Planner, glumicu magdeburske kazališne družine. Godinu dana kasnije djeluje kao dirigent u Rigi. Tu piše libreto i veći dio partiture za operu *Rienzi*, koncipiranu u duhu majerberske velike opere. God. 1839, maknut spletkama sa svog položaja, pritisnut vjerovnicima, odluči otići u Pariz da tamo izvede *Rienzija*.

U Francuskoj se sastao s Meyerbeerom, koji mu je dao priličan broj preporuka. Na nesreću, nijedna mu nije donijela koristi, i on se sa ženom našao u golemom Parizu prepušten crnoj bijedi. Da bi svladao zimu i glad, morao je izrađivati klavirske izvatke tuđih scenskih djela, popravljati tuđe partiture i pisati muzičke članke za francuske časopise. No boravak u Parizu pribavio mu je dragocjena iskustva. Uočio je naličje umjetničkog života, nemilosrdnu egoističku borbu za slavu i materijalni uspjeh, nastojanje da se ugodi publici i njenoj simpatiji za ispraznim, izvanjskim efektima, presudni utjecaj kapitalističke sredine na razvoj umjetnosti i umjetnika.

U Francuskoj je Wagner komponirao uvertiru *Faust*, dovršio je *Rienzija* i napisao libreto i glazbu za *Ukletog Holandeza*. God. 1842. prisiljen je prodati pariskoj operi libreto te opere. S dobivenim novcem napustio je Pariz i otišao u Dresden, gdje je uskoro bio s uspjehom izveden njegov *Rienzi*. Naprotiv, za *Ukletog Holandeza*, koji je izveden 1843, općinstvo nije pokazalo razumijevanja.

Wagner je u Dresdenu proboravio sedam godina. U tom je gradu razvio opsežnu djelatnost kao dirigent, tu je zamislio gotovo sva svoja djela, od *Tannhäusera* do *Parsifala*.

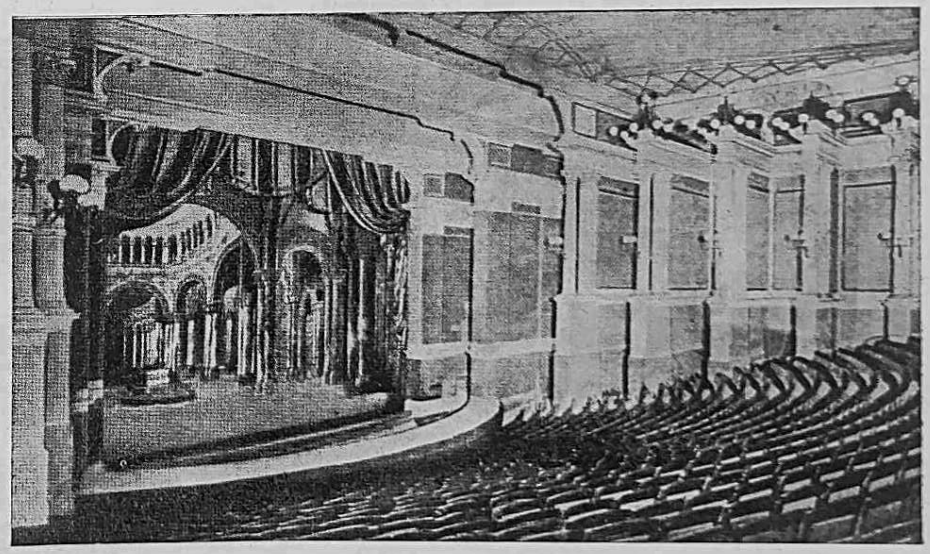
Naposljetku je u Dresdenu, gdje su nakon izvedbe *Tannhäusera* (1845) započele borbe za Wagnerovu umjetnost i protiv nje, izvršio temeljitu reviziju svojih socijalno-političkih smjernica. Započevši najprije s reformom opere, on je postepeno sve više osjećao i potrebu društvene reforme. U njemu nije, doduše, bilo neslomiva revolucionarnog fanatizma, koji čvrsto vjeruje u rušenje svih prepreka i u stvaranje novog poretka. Wagner je očitovao i malodušnost: zato što pobjedu nije bilo moguće smjesta ostvariti, on se olako podavao potištenosti razočaranja. Ipak, i on je dao svoj obol novim, naprednim političkim i socijalnim pokušajima i zbivanjima. Surađuje u tjedniku »Volksblätter«, što ga je izdavao fanatik demokrat August Röckel. Za taj list, koji će u Röckelovoj odsutnosti neko vrijeme i uređivati, Wagner je 1849. napisao članke *Revolucija* i *Čovjek i postojeće društvo*. Upoznavši Bakunjina i njegove ideje, oduševio se za njih toliko da je te iste godine aktivno sudjelovao u dresdenskom ustanku, raspačavajući plakate kojima su se pruske kontrarevolucionarne čete pozivale da se udruže s dresdenskim revolucionarima. No to je i dokrajčilo njegov boravak u saskoj prijestolnici. Skrivajući se pred dresdenskom policijom, uspjelo mu je prijeći granicu. Liszt mu je nabavio lažnu putnicu, i Wagner je sretno stigao u Zürich, gdje će proživjeti nekoliko godina i napisati značajne rasprave o svojim pogledima na umjetnost, a posebno na operu. O naprednosti tadašnjeg Wagnerova gledišta u politici i umjetnosti svjedoče odlomci iz njegovih spisa, iz kojih je očito da je Wagner spoznao recipročnost odnosa između umjetnosti i društveno-ekonomskih uvjeta, te da su mu prilike u kojima se razvijala umjetnost omogućile pravilan pogled na socijalno i političko stanje.[128]

[128] Svojih naprednih pogleda iz mladosti Wagner se u zrelim i odmaklim godinama uglavnom odrekao. U tome su ga podupirali i njegovi biografi prelazeći preko Wagnerovih »mladenačkih grijeha«. Njegova žena Cosima u tom je smislu u njegovim pismima mnoge rečenice ublažila ili jednostavno izbrisala.

Osim značajnih rasprava *Umjetnost i revolucija* (1849) i *Umjetničko djelo budućnosti* (1850), Wagner je u Zürichu napisao i opsežno djelo *Opera i drama* (1851), u kojem su iscrpno izložena načela njegove operne reforme. Boravak u Zürichu bio je, poput onoga u Dresdenu, i inače plodan važnim zbivanjima. Wagner u tom gradu radi na *Prstenu Nibelunga*, upoznaje Schopenhauerovu filozofiju pesimizma, koja izaziva, odnosno dokrajčuje, preokret u njegovu gledanju na svijet i život, tamo proživljuje i ljubav s Matildom Wesendonk, ženom imućnog zürišKog trgovca.

Ta je veza za Wagnera imala i posebno značenje. Matilda je u sebi spajala duhovnu i tjelesnu ljepotu i imala profinjen osjećaj za poeziju i muziku.[129] Kad se Wagner nastanio u jednoj od Wesendonkovih kuća, njihovo se često, gotovo svakodnevno sastajanje razvilo iz međusobnog divljenja i razumijevanja u strasnu ljubav. No ljubomora Wagnerove žene dokrajčila je tu idilu (Wagner se tada zauvijek rastao s Minnom). Nesretni, ojađeni umjetnik otišao je 1858. u Veneciju, gdje je nalazio utjehu u zanosnu radu na partituri *Tristana* i u toplim pismima što ih je upućivao Matildi.

God. 1861. Wagner je bio amnestiran te je mogao živjeti u svim njemačkim državama. No on i prije i poslije tog vremena provodi nemiran, skitnički život. Težak udarac zadaje mu čuveni pad *Tannhäusera* u Parizu. Predstava ove opere dugo se spremala. Trebalo je svladati nerazumijevanje, zavist, spletke i održati 164 pokusa! Ionako napetu i tešku kazališnu atmosferu pogoršavala je još i Wagnerova tvrdoglavost i bezobzirnost. On nije znao ni želio voditi onakvu kazališnu politiku kakvu je vodio npr. Meyerbeer: nije htio izići u susret aristokraciji i bogatoj buržoaziji, koja je uvijek dolazila kasno u kazalište i tražila da balet bude u drugom činu, jer ga inače ne bi mogla vidjeti. Wagner nije ni mislio na to da pozove kritičare na pokuse ili da se posavjetuje s ljudima koji su bili upućeni u običaje pariske kazališne publike i u tajne kazališnih uspjeha. U odsudnom času nastupio je pariski Jockey-klub, pun pristaša tadašnje »zlatne mladeži« (»jeunesse dorée«), koju je vodila mržnja protiv stranaca, ali i protiv reformatorskih težnja. U zajednici s brojnim muzičarima, koje je predvodio moćni Meyerbeer, bio je tada organiziran jedan od najvećih skan-



Unutrašnjost Wagnerova kazališta u Bayreuthu

[129] Pisala je i stihove. Wagner je komponirao pet pjesama za glas i klavir na Matildine tekstove, od kojih dvije nose karakterističan podnaslov: Studija za Tristana i Izoldu.

dala u povijesti kazališta. Sve tri izvedbe *Tannhäusera* (u ožujku 1861) bile su u tolikoj mjeri ometene da je Wagner morao povući djelo i odustati od daljeg prikazivanja.

To su godine kad Wagner ponovo upoznaje materijalnu bijedu. Njegovi su prihodi visoki, ali on nerazumno rasipa novac, ne misleći na budućnost. Njemu je potrebna raskoš u stanu, u namještaju, u odjeći. No loše gospodarenje ubrzo ga dovodi do ekonomske propasti. Pred vjerovnicima bježi u Švicarsku, odakle se vraća u gorim prilikama nego ikad. Tada pomišlja čak i na samoubojstvo.

No odjednom, kad mu se činilo da niotkud nema više izlaza, posjećuje ga 1864. u Stuttgartu tajnik mladog bavarskog kralja Ludwiga II i predaje mu vladarev poziv. Ludwig II bio je spreman da Wagneru u Münchenu pruži sva sredstva za ostvarenje njegovih umjetničkih planova. I ne razumijevajući možda potpuno značenje Wagnerove operne reforme, Ludwig II je nazrijevao njenu veličinu i osjećao u Wagneru genijalna čovjeka. Pomoć koju je umjetniku pružao ugađala je uz to i njegovoj vladarskoj ambiciji.

Wagner, sav sretan, izvodi tada u Münchenu *Ukletog Holandeza, Tannhäusera* i *Tristana i Izoldu*. No on i previše iskorišćuje kraljevu naklonost i izaziva jaku opoziciju u dvorskoj okolini, koja je nerado gledala kako nekadašnji politički buntovnik uživa neograničeno vladarevo povjerenje i bez obzira opterećuje kraljevu blagajnu troškovima što su ih iziskivala prikazivanja njegovih djela. Da nevolja bude još veća, Wagner je u Münchenu započeo i ljubavni odnos s Lisztovom kćerkom Cosimom, udatom za dirigenta Hansa von Bülowa. Wagnerovi su neprijatelji sve te okolnosti do kraja iskoristili i uskoro dokrajčili njegov boravak u bavarskoj prijestolnici. Umjesto da u tom gradu — kako se bio ponadao — ostane do smrti, Wagner ga je, pod sve snažnijim pritiskom javnog mnijenja, morao napustiti već potkraj 1865. i drugi put potražiti sklonište u Švicarskoj. Nastanio se tada s Cosimom u mjestancu Triebschen kod Luzerna, gdje je od 1866—1872. proveo najsretnije dane svoga života. Tu je mirno radio i završio *Majstore pjevače*, a gotovo i *Prsten Nibelunga*. God. 1870, poslije razvoda braka s Bülowom, Cosima se vjenčala s Wagnerom.[130]

Za boravka u Triebschenu Wagner je napisao i nekoliko svojih čuvenih rasprava i spisa: *Beethoven, Umjetnost i religija, O dirigiranju.*

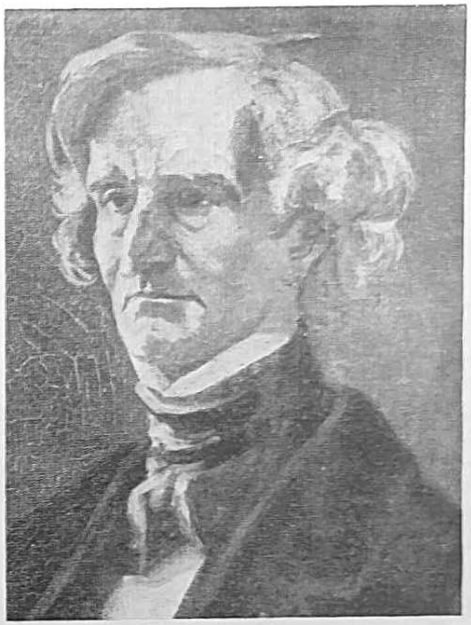
U posljednjem razdoblju Wagnerova života sve je više u njemu sazrijevala misao o reorganizaciji kazališne zgrade. Njegova reforma opere tražila je i reformu pozornice i gledališta. Nakon mnogo nastojanja i napora Wagner je u Bavarskoj, u gradiću Bayreuthu, našao povoljno mjesto za izgradnju kazališta, u kojemu bi se prikazivale njegove muzičke drame, a osobito *Prsten Nibelunga*. Gradska općina besplatno mu je ustupila zemljište. Goleme troškove za gradnju zgrade pokušao je podmiriti javnom supskripcijom, apelirajući na njemačko rodoljublje. U tom su smislu morala djelovati i tzv. Wagnerova društva, koja je osnivao po svim većim gradovima. God. 1872. bio je postavljen temelj-kamen bayreuthskog kazališta, a četiri godine kasnije, 1876, pošto su bile svladane sve materijalne teškoće (zahvaljujući napose izdašnoj pomoći bavarskog kralja, koji je Wagneru ostao uvijek sklon), uslijedilo je i svečano otvorenje.

Kazališna zgrada u Bayreuthu može primiti do 2000 gledalaca. U njoj nema loža ni balkona, sjedala su postavljena amfiteatralno i završavaju galerijom. Orkestar je pokriven. Wagnerovo je kazalište privuklo u početku svoje djelatnosti velik broj posjetilaca. No rashodi su ipak premašili prihode, i prikazivanje Wagnerovih opernih djela moralo se obustaviti. Kazalište se ponovo otvorilo tek 1882. izvedbom *Parsifala*, posljednjeg majstorova djela.

Organizirajući podizanje kazališta u Bayreuthu, a i poslije toga, Wagner se zanosio mislima i maštanjem o svenarodnom kazalištu, koje će tisuće trudbenika besplatno posjećivati da oplemene svoj duh i steknu neugasivu ljubav prema muzičkoj umjetnosti. Međutim, te se sanje nisu ostvarile. Bayreuthsko kazalište postepeno se pretvaralo u cilj za kojim su čeznuli pogledi bogatih turista iz svih krajeva svijeta: oplemenjivanje duha često je ustupalo mjesto snobističkim ambicijama, taštini i ispraznosti.

[130] Wagner je s njom imao sina Siegfrida (1869—1930), koji je također bio operni kompozitor (v. o njemu na str. 616). Muzičkom kazalištu posvetili su se i Wagnerovi unuci Wolfgang i Wieland, i to kao operni režiseri. Režirajući u naše vrijeme u Bayreuthu i drugdje djela svog djeda, sasvim su se udaljili od bayreuthskih tradicija iz prošlog stoljeća, pojednostavnjujući do maksimuma dekor i posebno se koristeći igrom i efektima svjetla (v. sliku na str. 484).

Frédéric Chopin



Hector Berlioz

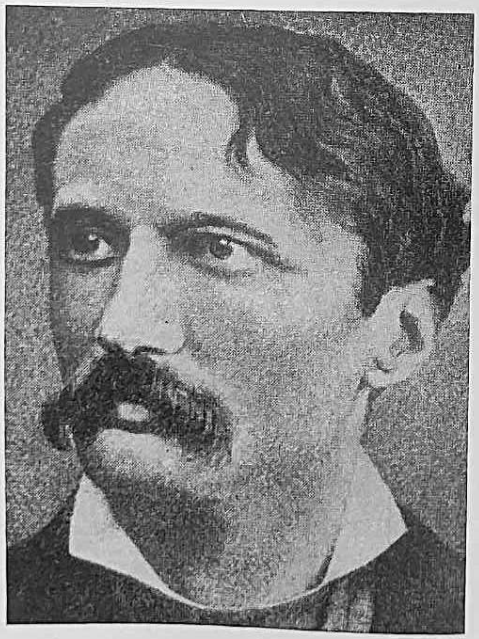
Peter Cornelius

Franz Liszt

Richard Wagner

Giuseppe Verdi

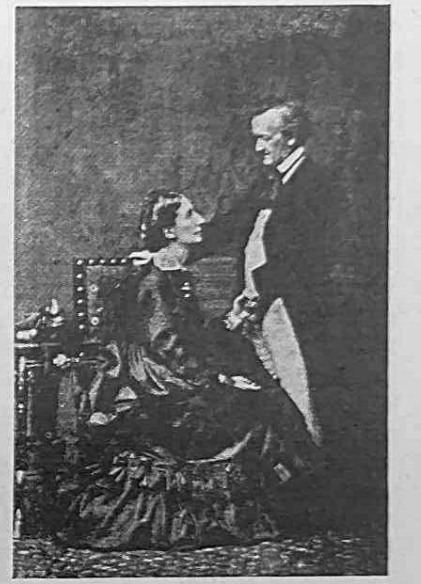
Amilcare Ponchielli



Arrigo Boito

Posljednje godine života proveo je Wagner ponajviše u svojoj vili »Wahnfried«, koju je sagradio u Bayreuthu nedaleko od kazališne zgrade. Potkraj 1882, kad su se pojavile tegobe u vezi sa srčanom bolešću, liječnici su mu savjetovali da ode na odmor u Italiju. Wagner je tada otputovao u Veneciju, za koju su ga vezale stare uspomene. U tom je gradu već nakon nekoliko mjeseci, u veljači 1883, umro od srčane kapi.

Wagnerova reforma i njegova djela. Svoje nazore o potrebi i pojedinostima operne reforme izložio je Wagner najpotpunije u opsežnom djelu *Opera i drama.* On je jasno vidio da ondašnja opera zastranjuje svojom lažnom namještenošću i površnošću, a pogotovu dominacijom muzike, koja je potiskivala važnost dramske radnje u operi i odviše privlačila i pjevače i kompozitore i publiku, što je izazvalo jednostranost, koja je živo podsjećala na srodne pojave u operi XVIII st. i na Gluckova vremena.



R. Wagner i Cosima Wagner

Na nedostatke opere iz prve polovine prošlog stoljeća Wagner je upozorio preciznom, reljefnom rečenicom: »Zabluda opere leži u tome što je u njoj sredstvo izraza (muzika) postalo ciljem, a cilj izraza (drama) postalo sredstvom.« Treba, dakle, drami vratiti njeno značenje i sačuvati u operi sintetičnost kao čvrst temelj pravog umjetničkog djela. Wagner upozorava na doba sjaja grčke kulture, u koje je sintetičnost djelovanja bila snažno naglašena. Međutim, opera XIX st. predstavlja samo prividno združivanje umjetnosti. Ona je monstrum; to je složeni, a ne sintetički oblik, u kojemu s jedne strane stoji neko pjesničko, a s druge muzičko djelo, a i ono bez jedinstva. Opera nudi gledaocu u isto vrijeme kazališni komad, nekoliko muzičkih tačaka, balet i raskoš opreme. Daleko od toga da bi mogla ostvariti sintetičko umjetničko djelo, zasnovano na ljubavi, opera je tvorevina najjednostavnije sebičnosti. Ona je vjerna slika suvremenog društva, za koje je ljubav umrla, kojemu je umjetnost samo sredstvo za zabavljanje i tjeranje dosade što tišti naduvene bogataše.

Putovi opere budućnosti — kaže Wagner — vode drukčijim ciljevima. U muzičkoj drami morat će i libreto i muzika izvirati jedno iz drugoga.

Razmišljajući o području iz kojega će izrasti sadržaj muzičke drame, Wagner ga otkriva u »vječno ljudskom, lišenom svake konvencionalnosti«. Ali gdje da se nađu takvi sadržajni motivi kojima su glavni pokretači najelementarnije strasti i osjećaji čovječanstva? U povijesti ih je uzaludno tražiti, jer je povijest, prema Wagneru, poprište konvencionalnosti, ukusa, mode ili slučaja. Povijest ne prikazuje »vječno ljudsko«, ona prikazuje čovjeka onakva kakvim ga tvore prilike i okolina. Naprotiv, bića iz legende i mita, stvorovi koji se nalaze izvan povijesnog toka, predstavljat će pravu riznicu za pje-

snika-muzičara. U tvorevinama narodne mašte umjetnik će, dakle, naći motive već pojednostavnjene, u službi čisto čovječanske drame. On će nastaviti ondje gdje je narod stao.

Ali da bi muzička drama, kao ravnopravan spoj nekoliko umjetnosti, postigla svoj cilj, morat će i pjesnik i muzičar raditi u što užoj suradnji. U toj uskoj suradnji obojice umjetnika muzička će se drama pretvoriti u »akciju koja, produhovljena, postaje srcu primjetljiva s pomoću muzičkog izražaja«; ali ona će postati i nalik »simfoniji koja je dobila vanjski oblik i precizirala se u vidljivoj i jasnoj akciji«.

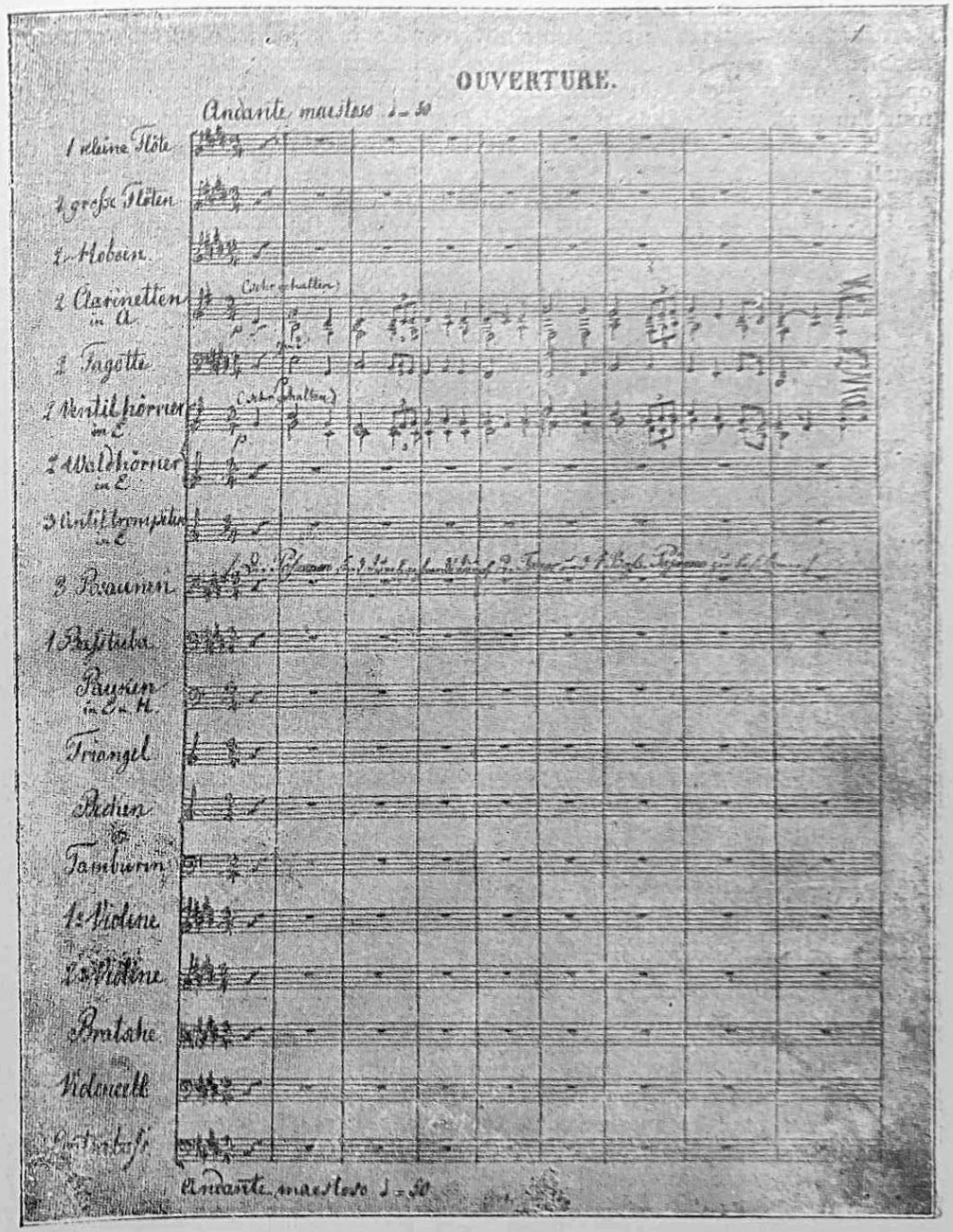
Wagnerova su pjesnička djela drame, ali drame namijenjene komponiranju; muzika mora u njima izazvati neposredno suosjećanje gledalaca i tako ubrzati djelovanje riječi. Da bi nužni spoj poezije i muzike bio što čvršći, poezija će, kako je shvatljivo, izbjegavati sve što ima čisto intelektualni karakter, »pripovijedanje događaja koji nemaju osjećajna značenja, kao i izvanjske događaje koji se ne mogu prevesti u emocije«. Događaji, koliko ih u muzičkoj drami bude, imat će simboličku vrijednost utoliko što će biti izraz izvjesnih psihičkih zakona po kojima se ravnaju dramska lica. Budući da je predmet muzičke drame »vječnoljudsko«, budući da je svako lice u njoj nosilac ponekog općečovječanskog izraza duševnog stanja, ona će stajati na čvrstoj psihičkoj, a uz to i na simboličkoj i filozofskoj osnovi.

Prema svemu što smo dosad naveli, Wagnerova teorija operne reforme očito je najavljivala djela koja su se u suštini imala oštro razlikovati od majerberske velike opere. Ta se razlika još reljefnije ispoljila kad je Wagner prišao praktičnoj primjeni svojih pogleda. On je tada unio u strukturu opere nove konstruktivne elemente, koji su duboko izmijenili dotadašnje obrise njene arhitektonike. Zbog lakše preglednosti ti se elementi dadu svesti na ova tri: 1. podjela opere na prizore, 2. uvođenje sustava tzv. lajtmotiva i 3. posebno značenje orkestra.

S formalne strane, evropska se opera, kako ju je Wagner zatekao, sastojala od niza odijeljenih tačaka, tzv. brojeva, koji su se zvali arija, recitativ, cavatina, duet, finale itd. Bile su to redovito zaokružene, zatvorene, odijeljene cjeline, koje su završavale potpunom kadencom. Kad bi jedna tačka završila, u muzičkom je toku nastajao zastoj; trebalo ga je, tako reći, gurnuti, uputiti da se dalje odvija. Takav sustav rada izazivao je neizbježiv dojam rascjepkanosti, on je umjetnika sputavao u slobodnu radu i stvaranju. Wagner se tome odrešito odupro. On je polazio sa stajališta da je za formu odlučan jedino tok dramske radnje, broj osoba koje sudjeluju u pojedinim prizorima, situacije u kojima se nalaze, rješavanje tih situacija i stvaranje novih; to su izvori za kriterije koji će upravljati formom, a ne unaprijed utvrđeni, tradicionalni postupci, prema kojima se zna kad će doći veliki ljubavni dvopjev protagonista, kad će se pojaviti balet itd. Nepodesnu podjelu opere na brojeve zamijenio je Wagner definitivnom *podjelom na prizore*, koji umjetniku pružaju punu slobodu. Taj su element usvojili u toku druge polovine prošlog stoljeća mnogi evropski kompozitori. On, doduše, nije sasvim nov, jer su potrebu njegova uvođenja osjetili i neki kompozitori prije Wagnera (Mozart u opernim finalima, Weber, Marschner), ali ga nisu ni izdaleka onako dosljedno i uspješno primijenili.

Drugi je važan konstruktivni princip u strukturi Wagnerove opere *sustav lajtmotiva*. Wagner zabacuje praksu prema kojoj se muzičko tkivo opere izgrađuje neprekidno iz nove melodijske građe, u kojoj nema nikakve među-

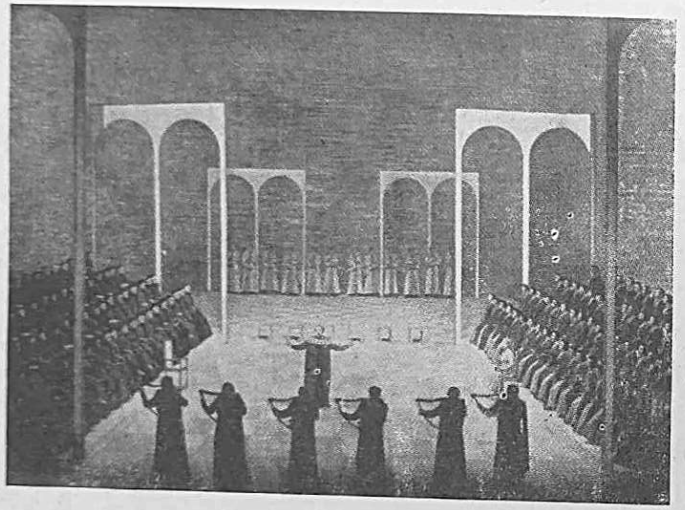
sobne veze među tačkama (odnosno brojevima). Umjesto toga tok muzičkog zbivanja počivat će pretežno na izvjesnom broju karakterističnih tema (lajtmotiva), od kojih će svaka predstavljati poneku od glavnih osoba u drami ili čak pokoju njezinu osobinu, kao i kakav značajan predmet ili, štaviše, i ideju.



Rukopis R. Wagnera

Kad se takve osobe pojave na pozornici ili kad se o njima bude govorilo, odnosno kad se ispolje dobre ili loše posljedice njihove naravi ili djela, čut će se u orkestru i njihov lajtmotiv, koji dakle, kako mu i ime govori (Leitmotiv; leiten = njem. voditi), vodi slušatelja kroz scensko-muzičko zbivanje i olakoćuje mu snalaženje.

Uvođenje lajtmotiva kao osnovnih uporišta u melodijskoj građi opere od neobična je značenja. Tek je njihova primjena omogućila »simfonizaciju« opere i opernog orkestra. Wagner je to pobliže izložio: »Da bismo dobili muzičko umjetničko djelo, novi oblik dramske muzike mora očitovati jedinstvenu zaokruženost simfonijskog stavka, što će se postići na taj način da muziku u tom (simfonijskom) smislu provedemo kroz čitavo djelo, a ne samo djelomično, dok traju dijelovi drame koje je muzičar hotimično izabrao. Ta se jedinstvena zaokruženost postizava s pomoću spletova temeljnih muzičkih



R. Wagner, iz opere *Tannhäuser*. Inscenacija Wielanda Wagnera

tema (lajtmotiva), koje se provlače kroz cijelo djelo, te se, kao i prema načelima simfonijskog stavka, pojavljuju jedna prema drugoj i dopunjuju, preobražavaju, razdvajaju i opet sastaju, s tom razlikom što ovdje (u drami) razdvajanje i ponovno sastajanje tema zavisi o toku dramske radnje, dok je tamo (u simfoniji) uvjetovano načelom igre.«

Sistem lajtmotiva primjenjuje Wagner na dvojak način. On ih upotrebljava bilo izolirano, prije ili poslije drugih lajtmotiva, ili pak — što je od posebnog značenja — gradi iz jednog lajtmotiva čitave muzičke prizore uz pomoć simfonijskih provedaba i tematskog rada. Na taj način Wagner pojačava dramatsko jedinstvo pojedinih prizora jedinstvom njihove muzičke građe. Lajtmotiv Wagneru veoma podesno služi i za ocrtavanje duševnog stanja bespomoćnih, rastrojenih, neodlučnih likova (Tannhäuser, Wotan), likova u teškim životnim problemima, koje ne mogu riješiti. Nizanje lajtmotiva odražava na vrlo prikladan način promjenljivost duševnih stanja, česte i brojne asocijacije koje su za takve osobe karakteristične.

Primjenjivanje lajtmotiva osvijetlit će bar donekle analiza jednoga kratkog odlomka iz prvog čina Wagnerove »Walküre«: Siegmund je u kući Hundinga i njegove žene Sieglinde, koja ne zna da je Siegmundova sestra blizanica. Siegmund pripada Wotanovu plemenu Wälsunga, koje Hunding mrzi. Od dopušta Siegmundu da prenoći u njegovoj kući, ali ujutro će se s njim boriti, jer hoće da ga ubije. Hunding naređuje Sieglindi da se udalji. Ona ne voli Hundinga i već osjeća ljubav prema Siegmundu. Odlazeći, upozorava ga pogledom na mač zabijen u deblo jasena, gdje ga je svojedobno ostavio Wotan. Taj će pripasti onome tko ga bude mogao izvući. Dok Sieglinda svraća pozornost Siegmundu na deblo, čuju se motivi samilosti, ljubavi, Wälsunga, Hundinga i mača. Siegmund ostaje sam. On se sjeća kako mu je otac obećao da će u najvećoj nevolji naći mač. (Uz riječ »nevolja« odjekuje ritam Hundingova motiva). Kod Siegmundova uslika »Wälse! Wälse! Gdje je tvoj mač?« — nagli plamsaj s ognjišta baci odsjev na deblo, i to baš ondje gdje izviruje držak mača. U isto vrijeme odjekuje iz orkestra motiv mača.

U Wagnerovim operama postaje *orkestar* nosiocem veoma značajne uloge. Dok je prije Wagnera orkestar često vršio funkciju »gigantske gitare«, koja je pratila pjevače, Wagner ga uzdiže do moćnog konstruktivnog elementa. Orkestar komentira događaje i doživljaje iznoseći pravo duševno stanje dramskih lica. Uz pomoć lajtmotiva on osebujno združuje prošlost, sadašnjost i budućnost. Povezujući pojedine prizore, orkestar ostvaruje ono što je Wagner nazivao »beskonačnom melodijom«. Njegovu je ulogu Wagner ovako pobliže odredio: »Orkestar je, rekao bih, tlo beskrajnog, sveopćeg osjećaja, iz kojega izbija i razvija se do najpotpunije punoće lično osjećanje svakog pojedinog predstavljača; orkestar pretvara kruto, nepokretno tlo stvarne scene u etersku površinu, koja se, poput tekućine, podaje svakom utjecaju; njezine su beskonačne dubine more osjećanja.«

Orkestru je Wagner povjerio i zadaću da u široko razrađenim uvertirama uvede slušatelja u jezgru dramske radnje (to je bilo i Gluckovo načelo) i da nagovijesti sukobe koji će se ispoljiti u toku predstave.

S tehničke strane, Wagner je pojačao sastav klasičnog orkestra. Napose je povećao broj limenih instrumenata (u *Tetralogiji* je upotrijebio posebno izrađene »nibelunške tube«). Gudačke instrumente često je dijelio u skupine, da bi postigao posebne zvukovne dojmove. Poput Berlioza, i on je u orkestar uveo engleski rog i basklarinet. Kao nekada Grétry, tako i Wagner zahtijeva da orkestar bude skriven, nevidljiv, kako bi muzika, prividno bez veze s izvorima tonova, djelovala još neposrednije i do kraja ostvarila iluziju.

Prva Wagnerova opera, *Vile* (*Die Feen*, 1833—1834), nije ni sadržajno ni muzički osobito značajna. Ne izdiže se iznad prosjeka ni druga umjetnikova opera, *Zabrana ljubavi* (*Das Liebesverbot*, 1835—1836). Treće operno djelo, *Rienzi* (1838—1840), još se sasvim drži majerberskih uzora.

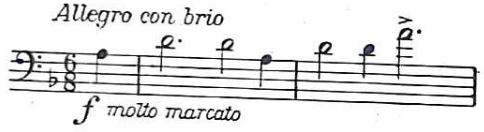
Sasvim je drukčiji *Ukleti Holandez* (1841—1842). To je već prvi, iako ne potpuno izgrađeni primjerak tipične vagnerske opere. U njemu je već primijenjen sustav lajtmotiva, raskidanost ondašnje opere sve više nestaje u lancu prizora, a orkestar očituje svoju novu misiju. Sadržaj *Ukletog Holandeza* usko je povezan uz staru mornarsku legendu, za koju je Wagner saznao čitajući je u fantastičnoj Heineovoj obradbi. Za vrijeme olujna putovanja od Rige do Francuske mornari su mu tu osebujnu priču na svoj način ponovili i to ga je pobudilo na razmišljanje kako da od nje načini scensko djelo.

Sadržaj ovog djela iznosi legendu o Holandezu koji je osuđen da bez odmora luta morima jer se obratio đavlu za pomoć. No on će se spasiti ako uspije naći ženu koja će mu do smrti ostati vjerna. To mu ne polazi za rukom: unatoč prisezi vjernosti, žene ga redovito prevare. Međutim, Senta, kći nekoga norveškog pomorca, nije takva. Premda već zaručena, ona je spremna postati Holandezovom ženom i sačuvati mu vjernost. No kad je Holandez zatekne u društvu bivšeg zaručnika, on je uvjeren da ni Senta nije bolja od drugih i zato ponovo odlazi na brod i kreće u neizvjesnost lutanja. Senta se tada u očaju baca u more, da tako posvjedoči svoju ljubav i nepokolebljivu vjernost. Holandezova lađa tone u dubinu, a on, otkupljen, nalazi u smrti mir i spas.

U ovoj tipično romantičkoj operi Wagner je, dakle, već na tlu mita, legende. On upleće u dramsku radnju motiv sudbine, udesa, koji je, kao i motiv lutanja, veoma karakterističan za njemačku romantiku uopće. Ali Wagner pruža u *Ukletom Holandezu* puno značenje prvenstveno motivu otkupljenja ljubavlju. Taj će motiv postati jednim od osnovnih sadržajnih pokretača Wagnerovih scenskih djela. Wagnerovi junaci traže put do sreće, do spasenja, i gotovo će svima biti potrebno da ih spasi ljubav ili žrtva čiste žene.

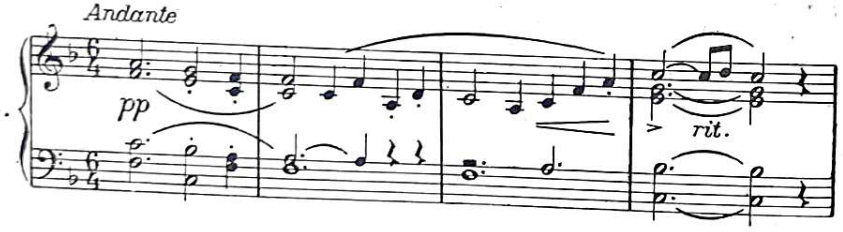
Ukleti Holandez s pravom je nazvan »poemom oceana«. Divlji element, nemirno more, koje neprestano nosi nesretnog, nespokojnog Holandeza, tvori pozadinu, fond radnje. Wagner je to izvrsno odrazio u veličanstvenoj predigri, u kojoj kroz huku oluje odjekuje Holandezov lajtmotiv:

217.



Uzbješnjele vodene sile stišava jedino čuvena, duboko izvorna Sentina balada:

218.



za kojom snaga vjetra i mora ponovo sve svladava.

U *Tannhäuseru* (1843—1844) dramatizirao je Wagner legendu o istoimenom Minnesängeru, za koga je poznato da je živio u XIII st. Tu je legendu spojio s pjevačkim natjecanjem na Wartburgu, dodavši joj novo lice, Elizabetu, glavnu žensku ulogu.

Prema Wagnerovoj obradbi, na pjevačkom turniru, koji se održava u žamku Wartburgu, Tannhäuser otvoreno veliča zemaljsku ljubav kao izvor radosti i ljepote i poziva sve prisutne na Venerino brdo, gdje je i on dotad neko vrijeme boravio podavajući se opojnim užicima u društvu boginje. Svi su zbog toga pozivi ogorčeni na Tannhäusera. Njega zaštićuje Elizabeta, nećakinja wartburškog landgrofa, koja je u nj zaljubljena. On mora s hodočasnicima u Rim da od pape dobije oproštenje grijeha. Ali njemu će grijesi biti oprošteni tek onda kad procvjeta papin štap. Bez

nade u odrješenje Tannhäuser se sprema da produži prijašnji život u Venerinu zagrljaju. No u tmurnoj noći prolazi pored njega pogrebna povorka s tijelom Elizabete, koja je nebu ponudila svoj život za spas čovjeka kojega voli. Njena je ponuda uslišana: iz Rima stižu hodočasnici s procvalim štapom — Tannhäuser umire spašen.

Analogija s *Ukletim Holandezom* sama se po sebi nameće. Ideja otkupljenja ljubavlju dominira djelom. Filozofsko-simbolička podloga radnje prikazuje Veneru kao izraz zemaljske grešne ljubavi, kojoj se suprotstavlja lik Elizabete, simbola čistoće, duhovnosti, svetosti. Osnovni dualizam zbivanja veoma je uspješno izražen u muzičkoj strani djela. Religiozni ugođaji (zborovi hodočasnika, Elizabetina molitva) snažno kontrastiraju vrtoglavoj kromatici senzualne muzike Venerina brda. Sam lik Tannhäusera muzički je vrlo reljefno prikazan u bespomoćnosti pred presudnim problemima života, u teškoćama koje mu ne dopuštaju da odlučno riješi na koju će stranu: k tjelesnim ili duhovnim užicima. U njegovoj kolebljivosti ogledaju se i proturječnosti u Wagnerovu životu.

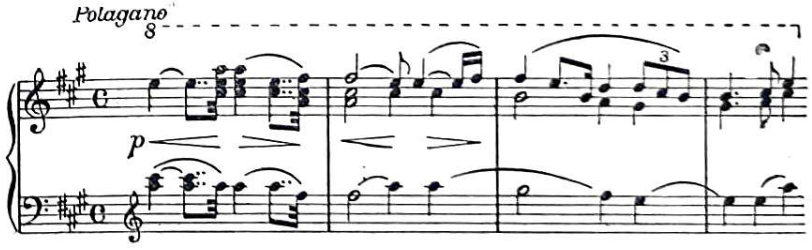
Lohengrin (1845—1847) prvi je usavršeni primjerak reformirane Wagnerove opere. U njemu su odstranjeni svi elementi koji su u *Ukletom Holandezu* i *Tannhäuseru* još podsjećali na stariji tip opere. Lajtmotiv postaje napokon pravom osnovom novog sustava muzičko-dramskog razvoja.

I *Lohengrinu* je osnova neka prastara legenda: Lohengrina, sina Parsifalova, vodi labud u pomoć Elzi Brabantskoj, koje zemlju hoće da prisvoji surovi vazal Telramund. U dvoboju Lohengrin svladava Telramunda i Elza postaje Lohengrinovom ženom. Ali on ne smije odati ni ime ni podrijetlo. Telramund i njegova opaka žena Ortruda snuju kako će upropastiti Elzu. Oni joj se rugaju što ne zna ni tko joj je budući muž. Ne mogući odoljeti znatiželji, Elza nakon vjenčanja pita Lohengrina za ime. On udovoljuje njezinoj želji, ali istoga trenutka pojavljuje se čun koji ga odvodi otkuda je i došao.

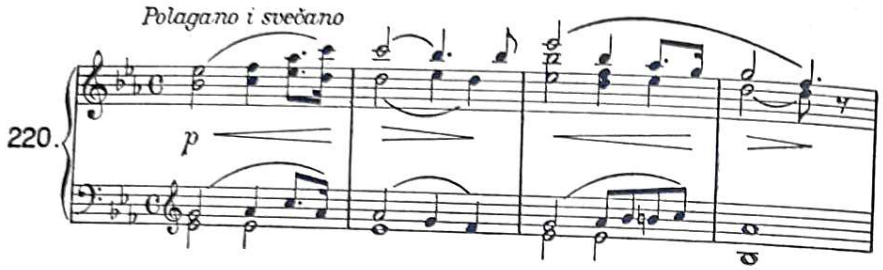
Vitez Lohengrin, pravi romantički lik, prototip je romantičkog heroja. To mistično biće dolazi na Zemlju da vrši dobra i pravedna djela. Ali ne doživljuje potpun uspjeh. Tipično romantičko udaljivanje od stvarnosti i povlačenje u nadzemaljsku nedostižívost ispoljuje se i u *Lohengrinu*. No simbolika ove Wagnerove opere ide dalje. U prenesenom smislu Lohengrin predstavlja umjetnika, osamljena i nemoćna usred ondašnjeg društva, koje ga ne shvaća. On trpi od te osamljenosti. Umjetnik traži da se o njemu ne raspravlja i hoće da ga ljudi vole a da ga uz to ne pitaju otkuda dolazi, što hoće i kako se zove. On se obraća osjetljivosti srca, a ne umu. Njega razum ne može shvatiti. Vjerovati i ljubiti ne tražeći spoznavanja, to znači otkriti tajnu sreće. Ali umjetnika ne vole, i on se razočaran vraća u samoću, ne mogavši ljude učiniti sudionicima blaga koje je za njih određeno.

Muzika je u *Lohengrinu* duboko izvorna. Bilo da Wagner oblikuju eterični motiv Graala u bogato podijeljenim gudačkim instrumentima:

219.



ili da opisuje svečanost Lohengrinova i Elzina vjenčanja:



kao i u drugim odlučnim momentima radnje, posvuda Wagner nalazi pravi put k vjernom, stvarnom muzičko-scenskom izrazu. Tri plohe na kojima počiva dramsko zbivanje — svijet nadljudskog (Lohengrin, Graal), zemaljski sanjarskog i čeznutljivog (Elza) i paklenski podlog i opakog (Ortruda) — dane su u tri različita, reljefna osvjetljenja, pri čemu je značajna uloga pripala orkestru i instrumentalnom koloritu. Simfonizacija opernog orkestra provedena je potpuno, »beskonačna melodija« združuje sve prizore, među kojima su nestali i posljednji ostaci rascjepkanosti.

Već 1848. rodila se u Wagneru koncepcija muzičke drame na osnovi germansko-skandinavskog mita o Nibelunzima. Njega je privukao lik narodnog junaka, neustrašivog heroja Siegfrieda; Wagnerov revolucionarni duh ugledao je u njemu biće bez mana i porokâ koje je civilizacija donijela čovječanstvu, stvorenje koje će preporoditi svijet i ukazati putove k boljoj budućnosti. Epska građa spjeva o Nibelunzima očitovala se Wagneru duboko simboličkom. Rajnino zlato postalo je za nj simbolom kapitalizma, a golema moć čarobnog prstena Nibelunga, skovana iz tog zlata, značila je pogubnu snagu kapitalističkog sustava. Zamišljajući Siegfrieda kao revolucionarnog heroja, koji svojom smrću spasava svijet od jarma zlata i njegova prokletstva, Wagner je i u tu radnju unio element otkupljenja žrtvom.

Ta je temeljna ideja dugo u Wagneru sazrijevala, on ju je mnogo puta mijenjao i dotjerivao, dok joj nije dao konačan oblik. Od jedne, zatim dvije muzičke drame, nastale su na kraju četiri. Poznate pod zajedničkim naslovom *Nibelunška tetralogija*, one nose ove nazive: *Rajnino zlato, Walküra, Siegfried* i *Sumrak bogova*. Wagner je dugo radio na njihovu pjesničkom i muzičkom oblikovanju, ali je rad i prekidao zbog izrađivanja drugih djela, tako da je *Tetralogija* bila potpuno završena tek 1874. To je gigantsko djelo zaokupljalo umjetnikov duh više od četvrt stoljeća! No tako dug vremenski razmak morao je na prvotnu zamisao djela baciti odraz evolucije kroz koju je prošao i sam Wagner. On je 1854. upoznao Schopenhauerovu filozofiju pesimizma (u glavnom djelu njemačkog filozofa *Svijet kao volja i predodžba*). Razočaran u svojim romantičkim maštanjima, koja se nisu ostvarila, Wagner se oduševio tom filozofijom i postepeno prevukao simboličku pozadinu *Tetralogije* sumornom, pesimističkom bojom Schopenhauerova negiranja života. Želja se za životom gasila, a svijet u kojemu prevladavaju zle težnje i žeđa za zlatom morao je nepovratno propasti.

Dramska radnja *Tetralogije*, u kojoj se višestruka i protuslovna Wagnerova narav ispoljila snažnije nego drugdje, prilično je zamršena. Izložit ćemo je u najkraćim crtama. Prvi dio, *Rajnino zlato* (nazvan i prologom), prikazuje borbu bogova za moć i ljubav. Wotan, kralj genija svjetlosti, vlada svijetom. Njemu nije dosta

što posjeduje znanje i moć, nego hoće i ljubav. On voli Freiu, boginju mladosti, ali ona pripada divovima, braći Fafneru i Fasoltu, kao nagrada za neosvojivi grad što su ga sazidali bogovima. Da bi otkupio Freiu, Wotan lukavstvom prevari Albericha, jednog od patuljaka Nibelunga, i otme mu čarobni prsten i Rajnino zlato, koje je ovaj oteo Rajninim kćerima. Wotan daje divovima prsten i blago u zamjenu za Freiu. Ali Alberich proklinje prsten: tko ga se dotakne, bit će nesretan. Prokletstvo smjesta djeluje: Fafner ubija Fasolta da bi prisvojio njegovu polovinu blaga. Wotan se zatvara s bogovima u svoj grad. — *Walküra* prenosi radnju s nadzemaljskih bića na ljude, na pripadnike Wotanova plemena Wälsung, od kojih Wotan očekuje da će ga očuvati i izbaviti od Alberichova prokletstva. Siegmunda i Sieglindu progoni Sieglindin muž Hunding. Brünnhilda, jedna od Walküra,[131] želi pomoći Siegmundu, premda joj je Wotan, na nagovor svoje žene boginje Fricke, zabranio da to učini. Siegmund bude dostignut i ubijen, a Brünnhilda spasava Sieglindu, koja već u sebi nosi plod svoje ljubavi sa Siegmundom, iako joj je on bio brat (oboje su Wotanova djeca); Siegmund nije oklijevao pred grijeśnim odnosom, samo da ne bi izumrlo njegovo pleme. Brünnhilda mora biti kažnjena zato što se oprla Wotanovoj volji. Ona će biti otjerana iz Walhalle i postat će smrtna. Wotan je baca u dubok san i okružuje ognjenim lancem. Oslobodit će je jedino cjelov junaka koji se ničega ne boji. — U *Siegfriedu* se pojavljuje njen oslobodilac, junak Siegfried, sin Siegmunda i Sieglinde, utjelovljenje mladosti, snage i hrabrosti. Nakon niza junačkih djela koja mu pribavljaju čarobni prsten dolazi pred pećinu u kojoj spava Brünnhilda, prelazi ognjeni krug i budi uspavanu Walküru. — U posljednjem dijelu *Tetralogije* Alberichovo prokletstvo traži nove žrtve. Siegfried ljubi Brünnhildu, a i ona njega, ali neustrašivi vitez, željan novih pobjeda i junaštava, odlazi ostavljajući Brünnhildi čaroban prsten kao zalog svoje ljubavi. Hagen, sin Albericha, mrzi sve što potječe od Wotana i pruža Siegfriedu napitak zaborava. Siegfried začas zaboravlja svoju ljubav prema Brünnhildi, otima joj prsten s ruke i zaljubljuje se u drugu ženu. Ne znajući da je to posljedica napitka, Brünnhilda hoće da mu se osveti i odaje Hagenu ranjavo mjesto na Siegfriedovim leđima. Novim napitkom Hagen vraća Siegfriedu sjećanje, a zatim ga udarcem koplja ubija. Brünnhildi uspijeva da se domogne prstena i ona bakljom zapaljuje lomaču na kojoj leži Siegfriedovo mrtvo tijelo i baca se s konjem u plamen. Valovi Rajne prelijevaju se preko obale, zahvaćaju lomaču i odvlače prsten u rijeku, natrag k Rajninim kćerima. Plamen raste sve više i dalje, dopire do Walhalle i uništava je zajedno s bogovima.

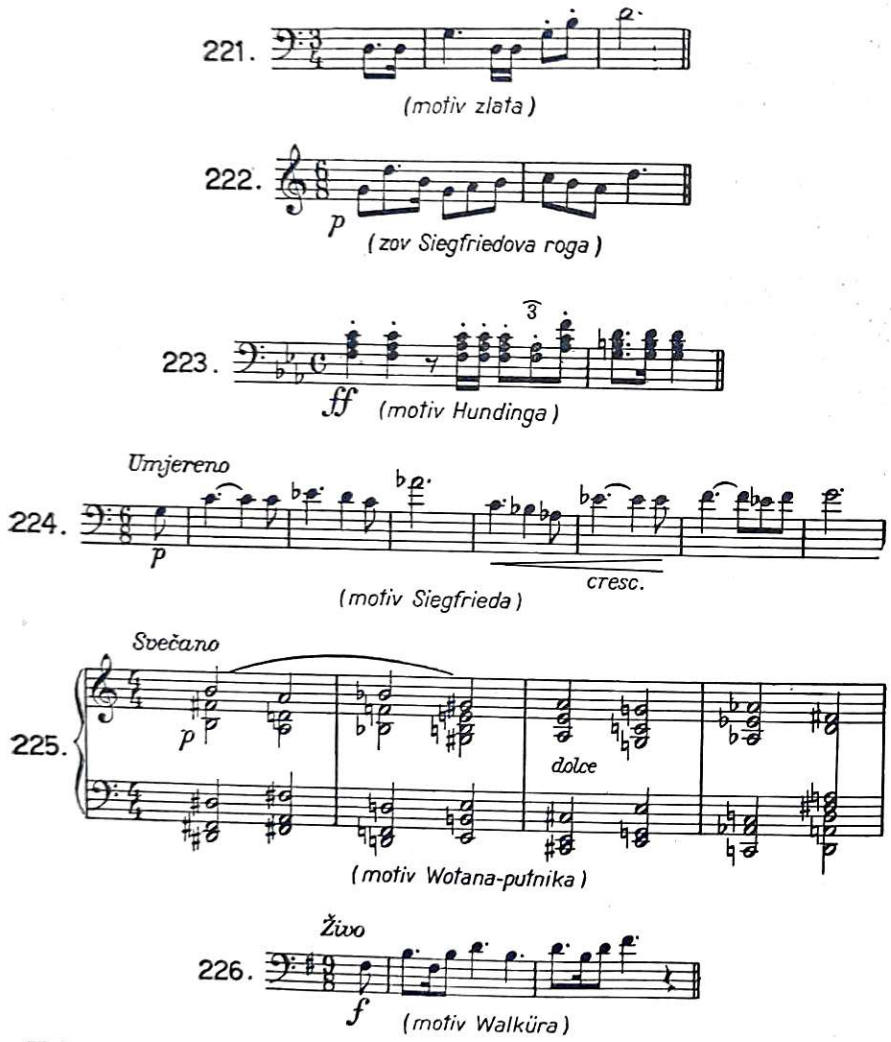
U tom opsežnom i zamršenom djelu, punom proturječja i kontrasta — u kojemu se bore ljubav i sebičnost, težnja za vlašću i potreba otkupljenja, snaga prokletstva i težnja za oslobođenjem od njegova jarma, sve manja sloboda boga i sve veća sloboda i moć čovjeka — dao je Wagner savršen ogled svoje koncepcije muzičke drame. Sve elemente svoje reforme visoko je razvio. Široko razgranat sustav lajtmotiva omogućio je punu simfonizaciju muzičke drame i ostvario jedinstvo muzičko-ilustrativne građe, i to na taj način što se isti lajtmotivi pojavljuju u sva četiri dijela *Tetralogije*. Iznoseći bogati splet lajtmotiva, orkestar vrši svoju nadasve značajnu funkciju, obogaćen instrumentima (duboke tube) koji pridonose povremenom ostvarivanju dojma veličine i uzvišenosti; odnos tona i riječi realizira slobodnu i izrazitu muzičku deklamaciju, koja ponekad, u trenucima nabujalih lirskih izljeva, prelazi u arioznost. Beskonačna melodija živi u orkestru, gdje se rađa iz organskog povezivanja lajtmotiva.

Tetralogija ima doduše i svojih nedostataka. Izvjesne naivnosti teksta, prekomjerne duljine pojedinih prizora, nezanimljivi odlomci libreta, kojima podjednako odgovara i nezanimljiva muzička obradba, sve to odražava slabosti koje Wagner nije umio odstraniti; no one ipak ne mogu oslabiti ukupni dojam cjeline.

[131] U germanskoj mitologiji Walküre su kćeri Wotanove. One nose na Walhallu tjelesa ubijenih heroja.

Tetralogija je neobično bogata lajtmotivima (u svojoj analizi H. v. Wolzogen nabraja ih 90!). Ali oni nisu bez ikakve međusobne veze. Njih je moguće razvrstati u srodne skupine i uspoređivanjem uočiti da unutar pojedine skupine postoji izvjesna srodnost muzičkog ugođaja. Takve skupine predstavljaju npr. motivi pojava iz prirode (voda, duga), heroja i predmeta koji su s njim usko povezani (Siegfried, njegov mač Nothung, motiv Walküra), čarobnjačkog svijeta Nibelunga, nadalje motivi Wotana, njegova prebivališta i njegova lutanja po zemlji, zatim motivi koji oponašaju zvukovne efekte (kovanje mača, pjev ptica, kas konja itd.).

Plastičnost i reljefnost lajtmotiva u *Tetralogiji* pokazat će nekoliko primjera:



Kako smo već spomenuli, Wagner je prekidao rad na *Tetralogiji*. U velikoj stanci, koja je potrajala nekoliko godina, napisao je dva druga svoja značajna djela, *Tristana i Izoldu* i *Majstore pjevače*.

Pesimistička Schopenhauerova filozofija, razočaranje nad društvenim i političkim uređenjem, neostvariva čežnja za iskrenom i nesebičnom ljubavlju, idila s Matildom Wesendonk, koja je prerano morala završiti i ne onako kako su oboje željeli, sve je to u Wagneru stvorilo duševno stanje iz kojega se rodila potreba za *Tristanom i Izoldom* (1857—1859). U *Tristanu* je Wagner-revolucionar položio oružje. Romantički individualizam sa svojim sumnjama i kolebanjima s jedne strane, a šopenhauerovsko odricanje života s druge, izazvali su u Wagneru napuštanje borbe, zatvaranje u krajnje idealiziranu stvarnost. Ali Wagner-umjetnik ili, još bolje, Wagner-kompozitor dao je u *Tristanu* možda svoje najspontanije, najiskrenije djelo. U svakom slučaju, *Tristan* je među svim Wagnerovim muzičkim dramama ona u kojoj ima najviše lirike, u kojoj osjećaj potpuno vlada mišlju i djelima. Osim toga, *Tristan* je i djelo koje u najvećoj mjeri odgovara Wagnerovu zahtjevu za jednostavnošću radnje. U *Tristanu* je scensko zbivanje, u smislu nizanja događaja, svedeno na najnužnije, broj lica gotovo i ne može biti manji. Težište leži na otkrivanju unutrašnjeg života, kojim rukovodi golema snaga osjećajnosti, u službi legendarne fatalnosti.

Sadržajnu građu našao je Wagner u staroj srednjovjekovnoj legendi o Tristanu i Izoldi, koju je u obradbi za operni tekst skratio i sažeo. Kornvalski kralj Marke poslao je nećaka Tristana u Irsku po Izoldu, svoju vjerenicu. Izolda nije Tristanu nepoznata. On joj je svojevremeno u dvoboju ubio prijašnjeg zaručnika. Na brodu, koji je protiv njene volje vodi budućem mužu, ostarjelom kralju, Izolda je uvrijeđena hladnim Tristanovim držanjem. Ona bi mu se htjela osvetiti; razočarana i očajna, odlučuje tada da će ispiti otrov koji će je lišiti životnih muka. No da bi prije smrti doživjela osvetu nad ubojicom svog zaručnika, Izolda nudi Tristanu polovinu ubitačnog napitka; ništa ne sluteći, on ga ispija, uvjeren da to čini u znak izmirenja s Izoldom. Međutim, umjesto otrova, Izoldina služavka ulila je u kalež ljubavni napitak što ga je Izoldina majka pripravila za kralja Markea. Čar brzo djeluje. Tristan i Izolda osjećaju da u njima silno raste međusobna ljubav, koju ništa neće moći oslabiti, nikakvi obziri ni utjecaji. Stigavši na kopno, oni se potpuno predaju svojoj ljubavi. Svjesni nemogućnosti da svojim čežnjama dadu zakoniti oblik, oni teže k ništavilu, u kojem ih nitko više neće moći rastaviti. U ljubavnom zanosu zateče ih kralj Marke. Tristan zna da kao prekršitelj zadane riječi ne može dulje živjeti, te se baca na mač Melota, prijatelja-izdajice. Prenesen u dvorac svojih predа, očekuje dolazak ljubljene, da u njenu naručju umre. Izolda stiže, prisustvuje posljednjim Tristanovim uzdasima i umire za njim u uzvišenu lirskom prizoru preobraženja.

U toj drami »želje i patnje«, u toj golemoj dramatskoj simfoniji, u kojoj su mržnja, smrt i ljubav uzroci i posljedice svega zbivanja, Wagnerov je umjetnički jezik nov i osebujan. Da bi izrazio neprestanu napetost, nemir, opojenost i napor, koji prožimaju svu radnju, on je u kromatici našao najpodesnije umjetničko sredstvo. U slobodnoj deklamaciji, u profinjenoj orkestralnoj polifoniji i ulozi orkestra, koji je neodvojiv od glasova s kojima tvori strogu cjelinu, kao i u izrazitoj neposrednosti lajtmotiva, zasićenih intenzivnom osjećajnošću i u beskrajnom uzlaznom sekvenciranju koje možda najneposrednije očituje neobuzdanost čežnje, posvuda pripada kromatičnim pomacima odlučujuća riječ. Ova primjena kromatike izazvala je u *Tristanu* smjelost koja je oštro rušila tradicije dotadašnjih harmonijskih koncepcija. Nikada, ni prije ni poslije *Tristana*, nije Wagner očitovao toliko novo shvaćanje pojmova disonance i konsonance, toliku raznovrsnost i mnogoznačnost alteracija, toliki raspon skokova i naglosti intervala u vokalnim dionicama.

München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.
Außer Abonnement:
Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von

Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	Herr Schnorr von Carolsfeld.
König Marke	Herr Zottmayer.
Isolde	Frau Schnorr von Carolsfeld.
Kurwenal	Herr Mitterwurzer.
Melot	Herr Heinrich.
Brangäne	Fräulein Diener.
Ein Hirt	Herr Simond.
Ein Steuermann	Herr Hermann.

Schiffvolk. Ritter und Knappen. Isolde's Frauen.

Textbücher sind, das Stück zu 12 kr., an der Kasse zu haben.

Regie: Herr Stgl.

Neue Decorationen:
Im ersten Aufzuge: Schiffsraum auf dem Verdeck eines Seeschiffes, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.
Im zweiten Aufzuge: Park vor Isolde's Gemach, vom K. Hoftheatermaler Herrn Döll.
Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.

Neue Costüme
nach Angabe des K. Hoftheater-Costümiers Herrn Seitz.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr.

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. und II. Rang	15 fl. — kr.	Eine Loge im IV. Rang	9 fl. — kr.
Ein Vorderplatz	2 fl. 24 kr.	Ein Vorderplatz	1 fl. 24 kr.
Ein Rückplatz	2 fl. — kr.	Ein Rückplatz	1 fl. 12 kr.
Eine Loge im III. Rang	12 fl. — kr.	Ein Seitenlehnen-Platz	2 fl. 24 kr.
Ein Vorderplatz	2 fl. — kr.	Ein Parkettsitz	2 fl. — kr.
Ein Rückplatz	1 fl. 36 kr.	Parterre	— fl. 48 kr.
		Galerie	— fl. 24 kr.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von Tristan und Isolde gelösten Billets giltig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassabillet Niemand eingelassen.

Repertoir:

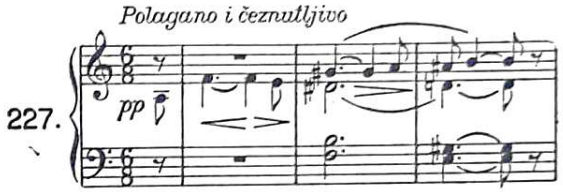
Sonntag den 11. Juni: (Im K. Hof- und National-Theater) Martha, Oper von Flotow.
Montag den 12. : (Im K. Hof- und National-Theater) Elisabeth Charlotte, Schauspiel von Paul Heyse.
Dienstag den 13. : (Im K. Hof- und National-Theater) Mit aufgehobenem Abonnement: Zum ersten Male wiederholt: Tristan und Isolde, von Richard Wagner.
Donnerstag den 15. : (Im K. Hof- und National-Theater) Faule Leute, Oper von Hellmesberger.

Der ersten Zeile kosten 2 kr. Druck von Dr. C. Wolf & Sohn

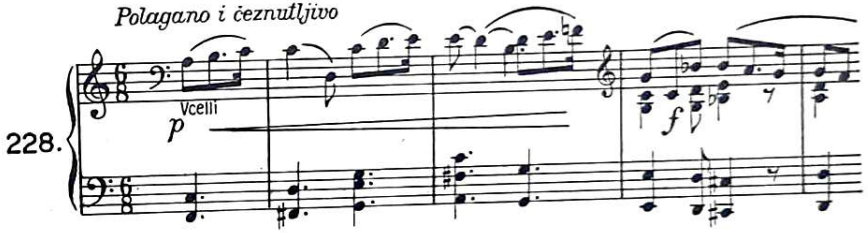
Objava prve izvedbe Wagnerove opere *Tristan i Izolda* (München, 1865)

Dospjevši u tom smislu do granica izražajnosti u tonalnom sustavu, *Tristan i Izolda* predstavlja svojevrsni vrhunac romantičke harmonije, ali i njenu krizu.

To će donekle osvijetliti dva karakteristična odlomka iz ovog djela. Prvi od njih predstavlja početne taktove predigre, genijalnoga orkestralnog uvoda, koji donosi sintezu cjelokupne drame, svu bolnu čežnju ljubavi i smrti:



U drugom odlomku ljubav koja se rađa u Tristanu i Izoldi pri njihovu međusobnom pogledu izbija iz strastvene melodije:



Djelo koje je Wagner napisao poslije *Tristana* a prije završetka *Prstena Nibelunga* oštro se razlikuje i od jednoga i od drugoga. Iz tame duševne boli i fatalne ljubavi, iz čežnje za smrću osloboditeljicom Wagner je snažnim zahvatom stupio u područje realnosti, optimizma, životne radosti i veselja. *Majstori pjevači* (1861—1867) — izuzetak među njegovim djelima — nemaju legendarne pozadine. U njima oživljuju historijske ličnosti, zbivanja i običaji. Umjesto ograničena broja sudjelujućih lica, susrećemo ih mnogo više. Traženu osamljenost glavnih junaka u *Tristanu* zamjenjuju ovdje mase građana, obrtnika, ljudi iz naroda.

Ali ni to djelo nije bez simbolike. U njemu je Wagner htio prikazati kako konzervativni muzičari ne umiju shvatiti nuždan ali zdrav napredak umjetnosti te misle da čuvaju tradiciju ako pedantno poštuju i najsitnije pravilo. Za njih ne postoji razvoj umjetnosti. U tradiciji, koju tako ljubomorno čuvaju, ne vide temelje na kojima treba stvarati novu umjetnost. No pozadina *Majstora pjevača* nije samo općenite naravi nego i lične. Odnos Walthera Stolzinga, pobornika nove muzike, u kojoj struji život i mladost, i zavidnog, osvetljivog Siksta Beckmessera, koji u njoj vidi samo »pogreške« i marljivo ih bilježi, u stvari je odnos između muzike Richarda Wagnera i njezinih kritičara. Ali ovo djelo nije samo satira na zanatstvo, konzervativizam i formalizam. Uz sarkazam, u njemu se osjeća i prizvuk sjetne note. Komedija i drama prepleću se osebujno i tvore neobično bogatstvo prizora, zapletaja, scenskih efekata i šarenila izazvanog oživljavanjem slikovite nürnberške prošlosti.

Ishodište je radnje pjevačko natjecanje u Nürnbergu, koje dobitniku daje kao nagradu ruku Eve, kćerke zlatara Pognera. Mladi vitez-pjesnik Walther von Stolzing voli Evu i natječe se za nju. Ali njegovu umjetnost ne shvaćaju i odbijaju ga. No uz pomoć Hansa Sachsa, čuvenog cipelara-pjesnika, koji je odmah uvidio Waltherovu darovitost, ovaj naposljetku ipak pobjeđuje. U taj su okvir unesene i druge šaljive epizode koje pripremaju Stolzingovu pobjedu (izrugivanje cjepidlaki Beckmesseru, koji u izvornom muzičkom prizoru općeg meteža pri kraju drugog čina izvlači batine, i Beckmesserov neuspjeh u natjecanju).

I *Majstori pjevači* sadrže element odricanja i žrtve. Nju ne prinosi žena, nego muškarac: Hans Sachs, zanatlija-umjetnik iz naroda, u čijim se djelima skladno stapa sadržajnost i majstorstvo, također voli Evu. Ali, u svojoj dobroti i nesebičnosti, on se nje odriče zbog njezine i Waltherove sreće.

Hans Sachs, središnji lik opere, nalazi pravi put k udruživanju stare i nove umjetnosti. Ovaj »zastupnik stvaralačkog i umjetničkog narodnog duha« zagovara stapanje, a ne razdvajanje starog i novog. Sloboda nadahnuća mora počivati na tradiciji i blagu koje ostavlja prošlost. Genij ne prezire pravila umjetnosti.

U predigri, remek-djelu za sebe, taj je odnos prikazan na zanimljiv način. Čvrsta, krepka tema majstora pjevača, koja odiše sigurnošću vjekovne tradicije:

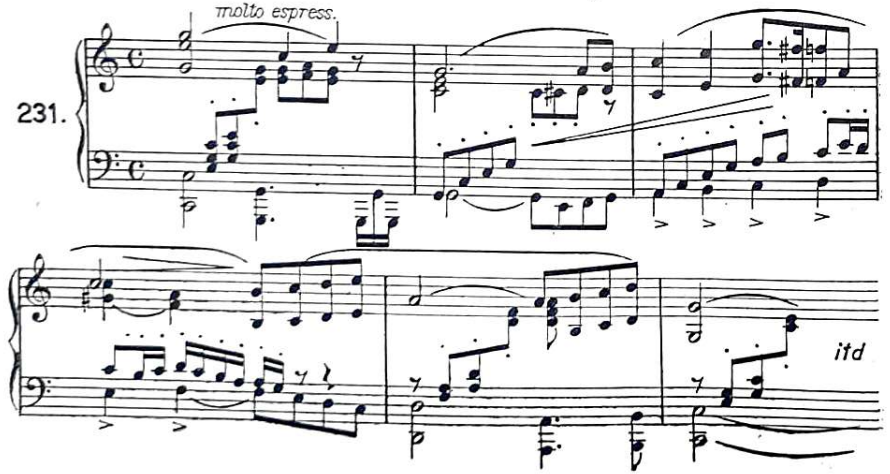
229.

suprotstavlja se ljubavnom motivu Stolzingovu, koji se izvija iz slobodna, nesputana stvaralaštva:

230.

Pri kraju predigre obje se teme simbolički udružuju:

231.



Ne samo sadržajno nego i muzički *Majstori pjevači* živa su oprečnost *Tristanu i Izoldi*. Dok se sudjelovanje Tristana uglavnom temelji na nemiru nestalnosti kromatskih pomaka, *Majstori pjevači počivaju pretežno na snažnom dijatoničkom temelju*, koji kromatika povremeno ukusno osvježuje. Majstorsko polifono vođenje vokalnih i instrumentalnih dionica odmjenjuje se s raskošnim bogatstvom jednoglasja. Virtuoznost, kojom je Wagner umio svladati sve svoje zadatke i namisli, divno jedinstvo života, boje i pokreta, duboke lirike i neobuzdane lakrdije, mudre životne filozofije i optimizma značajke su ovog djela, kojemu snaga zrela umjetnika daje osobine prave, krupne umjetničke tvorevine.

Završivši *Majstore pjevače*, Wagner se ponovo približio svijetu legende i mita. Završio je *Tetralogiju* i nekoliko godina kasnije, ne napuštajući tlo legendarne simbolike, prišao izgrađivanju svoga posljednjeg scenskog djela, *Parsifala* (1877—1882).

Temelj je *Parsifalu* popularna srednjovjekovna legenda, koju su različiti pisci kasnog srednjeg vijeka obrađivali unoseći u nju uvijek nove elemente (što je bilo u skladu sa srednjovjekovnom koncepcijom romana, koji se nije čitao nego slušao i kojemu je bila glavna zadaća da pobudi zanimanje slušatelja neprestanim umetanjem novih epizoda). Wagner je obilnu građu obradio na svoj način, načinivši od nje niz slika u kojima prevladava glavna misao: traženje duhovnog mira, potreba za otkupljenjem od grijeha milosrđem i duševnom jakošću.

U Parsifalu se sukobljuju dva svijeta: kraljevstvo Graala,[132] u kojemu izabrani vitezovi Kristove vojske brane pravdu, zaštićuju slabe i održavaju kult krvi Kristove, i zlobna moć čarobnjaka Klingsora, koji — proklevši ljubav — posvuda širi grijeh, patnju i smrt. Klingsorova je snaga tolika da je i sam kralj Graala Amfortas pao u okove grešnih želja. Klingsor ga je tada ranio Graalovim kopljem, i nesretni kralj, simbol ispaćena čovječanstva, živi u neizrecivim mukama, prizivajući smrt, koja ne dolazi, jer je on, po zakonima Graala, besmrtan. Amfortasa će moći spasiti samo jednostavno, priprosto biće, čista srca, koje ne pozna svijeta i ne nosi u sebi nečistih želja. Takve su upravo osobine Parsifala.[133] On prodire u Klingsorov dvor, odolijeva iskušenjima zamamno lijepe zavodnice Kundry, otima Klingsoru koplje i u Graalovu hramu dodiruje njime Amfortasovu ranu, koja zacjeljuje.

U toj posljednjoj Wagnerovoj operi, u kojoj pojedini muzički odlomci (predigra, prizori u Klingsorovu dvorcu, Čar Velikog petka) stoje na visini ostalih majstorovih djela, simbolika živi sasvim u svijetu mašte. A takva je, po vlastitim umjetnikovim riječima, bila potreba Wagnerova duha. Iako je u toku svoje raznovrsne stvaralačke djelatnosti od izrazito revolucionarnih nazora postepeno prišao pasivnosti, a zatim i nazadnjaštvu, on je potkraj života u svom pretposljednjem spisu (prosinac 1882) morao priznati da pred svijetom, ovakvim kakav jest, mora bježati i potražiti spas u zakloništu fantazije: »Ta i *Parsifal* duguje svoj postanak i izradbu bijegu (pred svijetom)! Zar itko može da čitava života slobodnim srcem i ćutilima gleda u ovaj svijet — u kome laž, prijevara i licemjerstvo organiziraju i ozakonjuju ubojstvo i grabež — a da katkada uz grozno gađenje ne mora od njega odvratiti lice?«

Od Wagnerove smrti prošlo je više od osam decenija. U međuvremenu on je postao, tako reći, službeni kompozitor Njemačke, njegova su djela smatrana simbolom germanske moći, kako u doba carstva tako i u republici.

[132] Graal je, prema legendi, zdjelica u koju je sakupljena krv Kristova dok je kapala s križa; prema drugoj legendi, to je posuda u kojoj je Krist na zadnjoj večeri posvetio krv i tijelo.

[133] Riječ *Parsifal* potječe vjerojatno od arapskog *parseh* (čist) i *fal* (jednostavan).

No evropska je opera u međuvremenu ušla u novu fazu svoga razvoja i, reagirajući na vagnerijanstvo, pokušala naći nov izlaz, nova rješenja opernog problema. Dvadeseto stoljeće prestalo je graditi na zasadama romantičkog individualizma i prišlo bliže stvarnom životu i stvarnim zbivanjima. Ali Wagnerova djelatnost, ispravno shvaćena u svom historijskom okviru, nije izgubila svoj smisao i vrijednost. Štaviše, *Tristan i Izolda,* jedinstveno djelo u cjelokupnom umjetnikovu stvaranju, izvršilo je još snažniji utjecaj od ostalih Wagnerovih muzičkih drama. Na pragu našeg stoljeća, koliko se god to činilo paradoksnim, *Tristan* je postao ishodištem novih smjerova, koji su se htjeli osloboditi pritiska vagnerijanstva. Impresionizam i ekspresionizam iskoristili su donekle upravo tekovine koje je Wagnerova smjelost osvojila u partituri ovog njegovog najiskrenijeg djela.

TALIJANSKA I FRANCUSKA OPERA DO PRIJELAZA U XX STOLJEĆE

TALIJANSKA OPERA

Uvod. Dok se u prvoj polovini XIX st. razvoj talijanske i francuske opere osebujno prepleće zbog duljeg ili kraćeg boravka talijanskih opernih kompozitora u Parizu, u drugoj polovini stoljeća talijanska opera ide vlastitim putovima. Svi znatniji događaji iz njena razvoja u tom razdoblju zbivaju se uglavnom u Italiji.

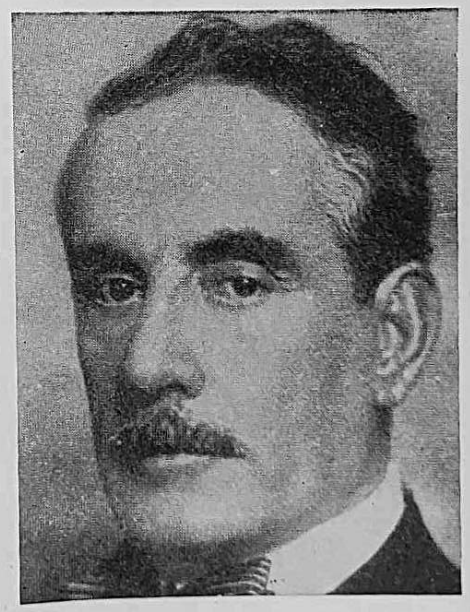
Pogled na tadašnji muzički život Italije odaje da upravo opera ostaje i dalje njegovim žarištem. Instrumentalna muzika, potisnuta duboko u pozadinu, gotovo i ne živi. Kompozitor toga doba u Italiji u stvari je operni kompozitor. Muzičari stječu slavu jedino na kazališnim daskama. Otuda je razumljivo da se u tadašnjem talijanskom kazalištu održava stanje talijanske muzičke umjetnosti, značaj njezinih nastojanja, utjecaja koje je primila i vršila; no u njoj se isto tako ogleda i dinamika društvene sredine u kojoj je nastajalą, ogleda se intenzivnost političkih previranja koja su težila za tim da se dokrajči raskomadanost zemlje i provede njeno ujedinjenje.

Razdoblje koje ovdje prikazujemo znači za operu u Italiji doba njezinih najviših dostignuća. Na putu k zdravom scenskom realizmu ona u to vrijeme daje remek-djela koja potpuno ostvaruju mnoga nagoviještanja Rossinija, Bellinija i Donizettija.

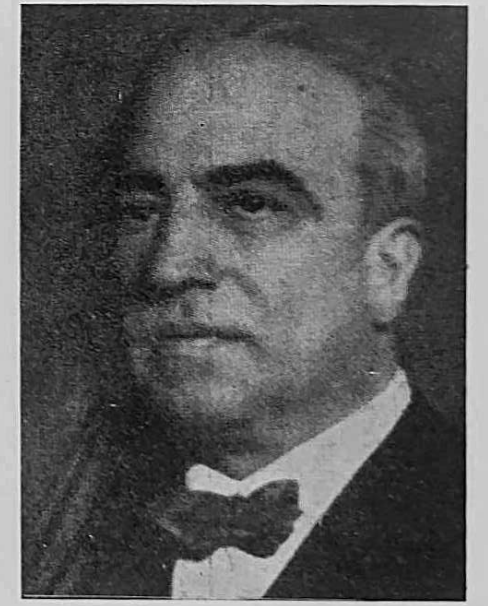
Iako veoma nadareni, ova trojica umjetnika nisu imala sve preduvjete za stvaranje scenskih djela koja bi mogla prkositi promjenama u ukusu vremena. Rossiniju je smetala pretjerana brzina i lakoća u radu (a da ne spominjemo dugu, svojevoljnu neplodnost njegovih najzrelijih godina); Bellini se prekomjerno brinuo za čistoću melodičke linije i prečesto lišavao svoju umjetnost moćne suradnje ostalih sredstava dramskog izraza, Donizettijev razvitak kočila je površnost uz nedostatak autokritike. Ovi su umjetnici ipak bili premalo dramatičari a previše muzičari, iako u mnogo manjoj mjeri od mnogih svojih danas opravdano zaboravljenih suvremenika koji su djelovali na polju talijanske operne umjetnosti. Dobro primjećuje Gerigk, da su oni pisali opere, ali da su im one u stvari gotovo redovito bile povod za komponiranje više ili manje lijepe muzike.

Pietro Mascagni

Ruggiero Leoncavallo



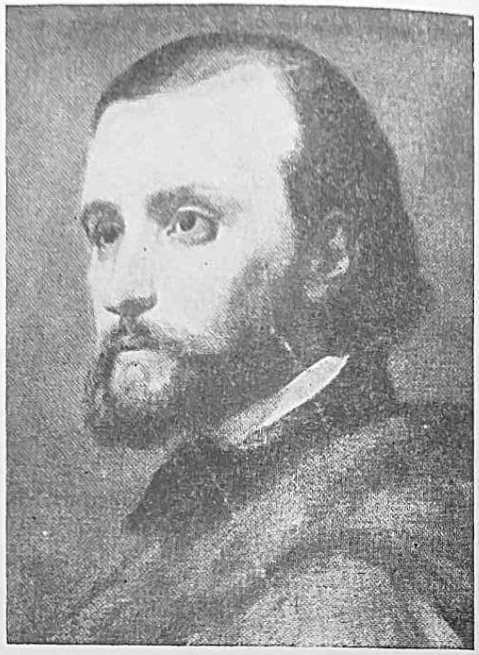
Giacomo Puccini



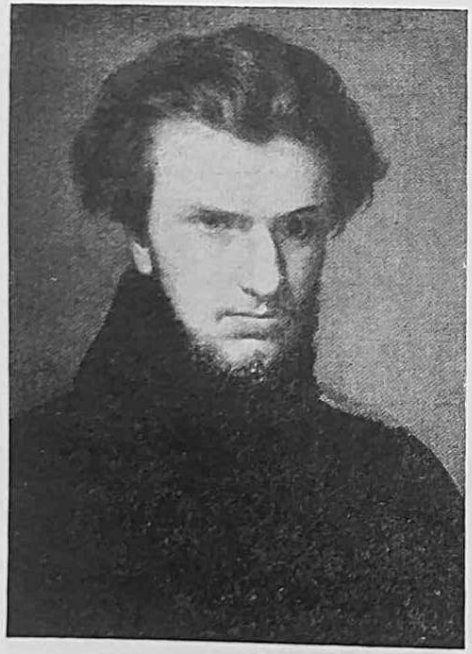
Umberto Giordano

TABLA 24

Ermanno Wolf-Ferrari



Charles Gounod



Ambroise Thomas

Léo Delibes

Tada se — kao rijetko kada u pravi čas — javlja divovska ličnost Verdijeva, koja je trajnom svjetlošću obasjala čitav jedan ljudski vijek stvaranja i talijansku operu uzdigla na najvišu visinu njezina dotadašnjeg razvoja.

Giuseppe Verdi. Verdi je talijanski nacionalni umjetnik. On nije, poput tolikih talijanskih kompozitora, zamijenio domovinu stranim boravištem, u kojem su sve veći materijalni prihodi preuzimali mjesto ugaslog patriotizma. Verdi je sin talijanske seljačke kuće i on je takav ostao do kraja. Svi unosni pozivi iz inozemstva nisu mogli ni za čas pokolebati u njemu osjećaj odanosti i ljubavi za zemlju koja ga je rodila.

Svoju umjetničku djelatnost Verdi je počeo u doba političkih trzavica neujedinjene i neoslobođene Italije, u vrijeme kad je ideja o njezinu oslobođenju i ujedinjenju bila živa i budna. Pristaša naprednih političkih uvjerenja, Verdi je u operi mlađih dana gledao revolucionarno političko oruđe, sposobno da oduševi mase analogijom scenskih događaja i da održi na visini ideju o oslobođenju od tiranije. Verdijevo ime postalo je čak i osebujnim simbolom čitava političkog programa: poklik »Viva Verdi!« predstavljao je 1859. niz aktuelnih kratica: »Viva V(ittorio) E(manuele) r(e) d' I(talia)!«

I Verdijeve melodije odjek su novoga vremena. Nema u njima mnogo Rossinijeve kolorature ni ornamentike. Nošene željeznom snagom ritma, čvrstim obrisima, one su znale raspaliti javnost, koja je svom zanosu davala oduška i izvan kazališne zgrade.

Giuseppe Verdi rodio se u selu Le Roncole (kod gradića Busseta u Parmi) 1813. u skromnoj gostioničarskoj obitelji. Očitovavši već u ranoj mladosti mnogo smisla za muziku, pokušao se u devetnaestoj godini upisati u milanski konzervatorij. Ali nije bio primljen. Nije pokazao dovoljno znanja iz klavira, a predviđenu granicu dobi za prijem bio je već prešao. Verdiju tada nije preostalo drugo nego da radi s privatnim učiteljem, kojega je našao u osobi Vincenza Lavigne. Od njega je mnogo naučio, upoznavši za to vrijeme u Milanu talijansko muzičko kazalište, koje i njemu postaje ciljem umjetničkog stvaranja.

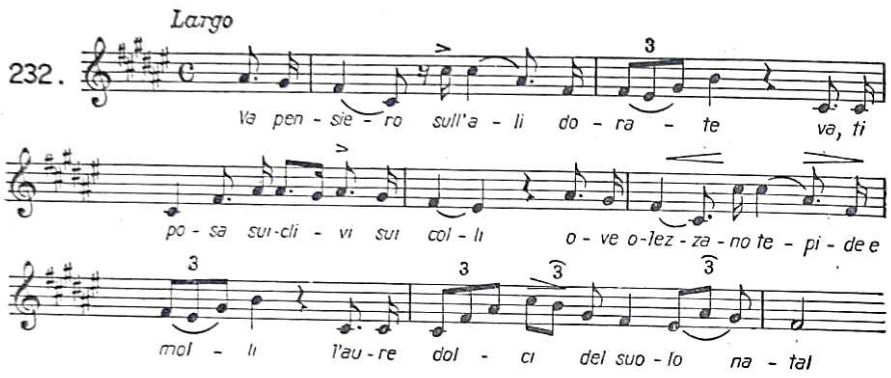
Nakon boravka u Bussetu (1836—1839), gdje je vršio dužnost gradskog kapelnika, Verdi ponovo odlazi u Milano. Tu se 1839. izvodi njegova prva opera *Oberto conte di San Bonifazio,*[134] s velikim uspjehom. U njoj su još vidljivi tragovi Rossinijeva, Bellinijeva i Donizettijeva utjecaja. Drugo njegovo djelo, komična opera *Lažni Stanislav* (*Jedan dan kraljevanja,* 1840), doživjelo je pun neuspjeh. Tome se ne treba čuditi: vezan ugovorom, Verdi ju je morao pisati u bolnim danima gubitka svoje žene, sam u duboku očaju (za protekle dvije godine izgubio je i dvoje djece).[135] Međutim, povezanost boli, muzičko-scenskog djela i bučnog kazališnog neuspjeha ostala je živa u umjetnikovoj duši pola stoljeća. Iako se u pojedinim njegovim kasnijim operama susreću komični tipovi, Verdi neće punih pedeset godina, sve do *Falstaffa,* napisati nijedne komične opere.

Nakon pada *Lažnog Stanislava* Verdija očekuje brz uspon. God. 1842. izvodi se *Nabukodonozor* u kojemu je publika uočila analogiju između zasužnjenih Hebrejaca i neoslobođenih Talijana, pa je i ta okolnost svakako pridonijela njegovu trijumfu. U melodici ove opere Verdi na nov način upotre-

[134] Kako novija istraživanja pokazuju (C. Sartori u Rivista musicale italiana, 1939), *Oberto* po svoj prilici nije prva Verdijeva opera; prije nje je nastao neprikazani *Rocester,* kojeg je muzika dobrim dijelom prešla u partituru *Oberta.*

[135] U mnogim Verdijevim biografijama objašnjava se veličina i dubina umjetnikove boli u god. 1840. time što je, navodno, te iste godine izgubio i ženu i djecu. Zanimljivo je da ta tvrdnja, iako potječe od samoga Verdija, nije tačna. Poput drugih nepouzdanih navoda (oni nisu plod hotimična iskrivljavanja, nego odmakle dobi) koje je Verdi iznosio u vezi sa svojom mladošću, i ovaj se provlačio iz bigrafije u biografiju, sve dok ga istraživanja dokumenata nisu ispravila.

bljava punktirane notne vrijednosti i triole, niže kontraste i postavlja melodički tok na jaku ritmičku osnovu. Verdi već tada pribavlja zboru pravo mjesto u operi, gledajući u njemu važan konstruktivni činilac, moćan simbol borbenosti snage širokih narodnih masa. Čuveni zbor Hebrejaca u babilonskom sužanjstvu (»Otiđi, o misli, na zlatnim krilima . . .«), iz kojeg izbija njihova tuga pri pomisli na daleku, milu domovinu, jedan je od najljepših primjera Verdijeve rane melodijske invencije:



Iduće djelo, opera *Lombardijci u prvoj križarskoj vojni* (1843), donosi Verdiju nov uspjeh, koji se djelomično također temelji na snazi domovinskih osjećaja izraženih u libretu. Već u toj operi zamjećuju se posljedice upornosti kojom je Verdi uvijek nastojao što tačnije fiksirati svaku nijansu u izražaju, tražeći da se njegovi zahtjevi do kraja poštuju i da se svaka, i najsporednija dionica, izvodi onako kako je zapisana.

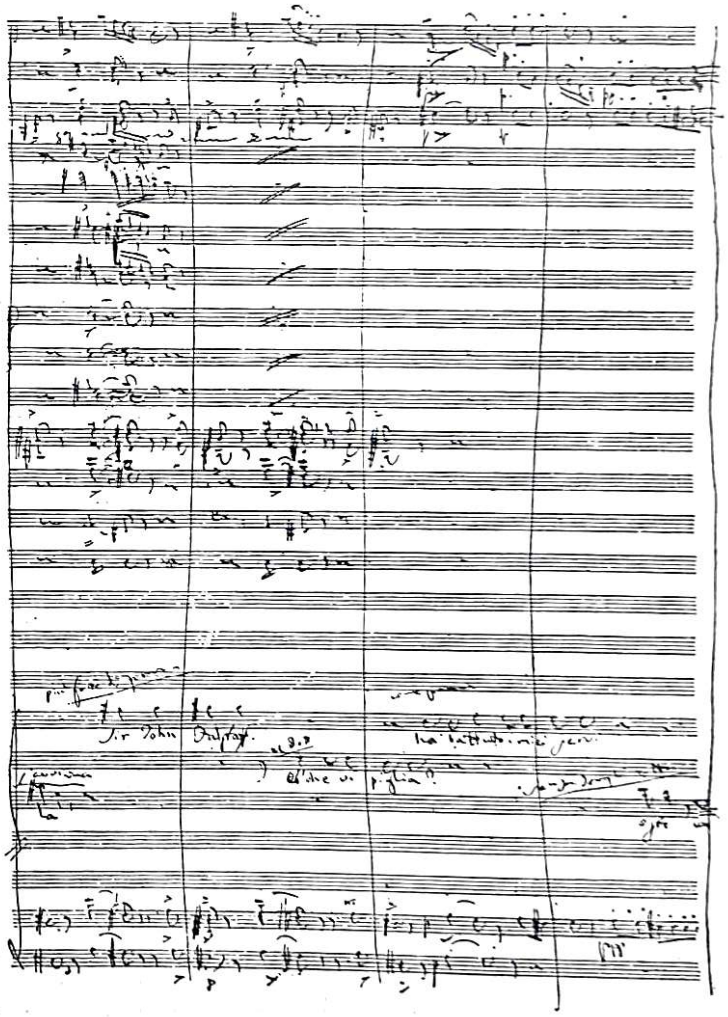
S operom *Ernani* (1844, prema istoimenom djelu Victora Hugoa, istaknutog ondašnjeg predstavnika romantičnog pravca u francuskoj književnosti) započinje dugogodišnja Verdijeva suradnja s libretistom F. M. Piaveom. Ta je suradnja veoma poučna, jer pokazuje u punom svjetlu Verdijev odnos prema libretu. Taj veliki umjetnik nije nikada prihvaćao libreto bez temeljite kritičke ocjene. Dug niz njegovih prethodnika veoma je često u opernom tekstu vidio samo pomoćno sredstvo bez kojeg se ne može pisati muzika. Međutim, Verdi je već u prvom razdoblju svog umjetničkog stvaranja naglašavao koliko mu je stalo da u operi istakne dramski moment, dramsku istinu, stvarnost radnje i karaktera. Ne samo da je na libreto postavljao visoke zahtjeve, o čemu svjedoče primjedbe što ih je upućivao libretistima, nego je često sam pravio skice za libreto, u kojima su već bile ocrtane situacije na pozornici, tok događaja, sukobi i sporovi, jednom riječju sav plan radnje. Libretistu je preostajalo da po uputama takvih skica, u kojima je Verdi katkada znao ubilježiti i po cijele tačke, naravno u prozi, samo načini stihove. U tom pogledu dragocjena su njegova pisma libretistima i drugim znancima. Ona sadržavaju i mnoštvo Verdijevih pogleda na različne probleme muzičke umjetnosti uopće, a opere napose.

Nakon trijumfalno primljenog *Ernanija*, u kojemu se snaga Verdija dramatičara na mnogim stranicama prvi put reljefnije očituje, nastaje niz umjetnikovih opernih radova koji, uz rijeđe iznimke, ne pridonose bitno ocrtavanju njegove umjetničke fizionomije. To su *I due Foscari* (1844), *Giovanna d'Arco* (1845), *Alzira* (1845), *Attila* (1846), *Macbeth* (1847), *Razbojnici* (*I Masnadieri*, prema Schilleru, 1847), *Gusar*

(1848), *Bitka kod Legnana* (1849), *Luisa Miller* (1849), *Stiffelio* (1850). Od svih spomenutih djela najuspjelija su *Macbeth* i *Luisa Miller*. U njima je Verdi usavršio svoj dramski izraz, proširujući mogućnost djelovanja recitativom i uvodeći polifoni stavak u operu.

U umjetnikovoj biografiji iz tih godina vrijedno je zabilježiti nekoliko događaja: putovanja u Pariz i London, sklapanje dugogodišnje veze s pjevačicom Giuseppinom Strepponi, koja će postati njegovom drugom ženom i živjeti s njime u rijetkoj punoći sklada i međusobnog razumijevanja, zatim kupnju posjeda Sant'Agata, u području rijeke Pada i Verdijeva rodnog kraja. Na svom imanju Verdi će svega svog života najradije boraviti i najmirnije raditi. Tu će proširivati svoju naobrazbu stalnim čitanjem čuvenih djela iz svjetske književnosti, ali će se ujedno intenzivno baviti i poljodjelstvom, uživajući u ljepoti i bogatstvu prirode.

U godinama 1851—1853. dopire Verdijevo stvaralaštvo do prvog blistava vrhunca. Tada nastaju njegova tri popularna djela: *Rigoletto*, *Trubadur* i *Traviata*.



Rukopis G. Verdija

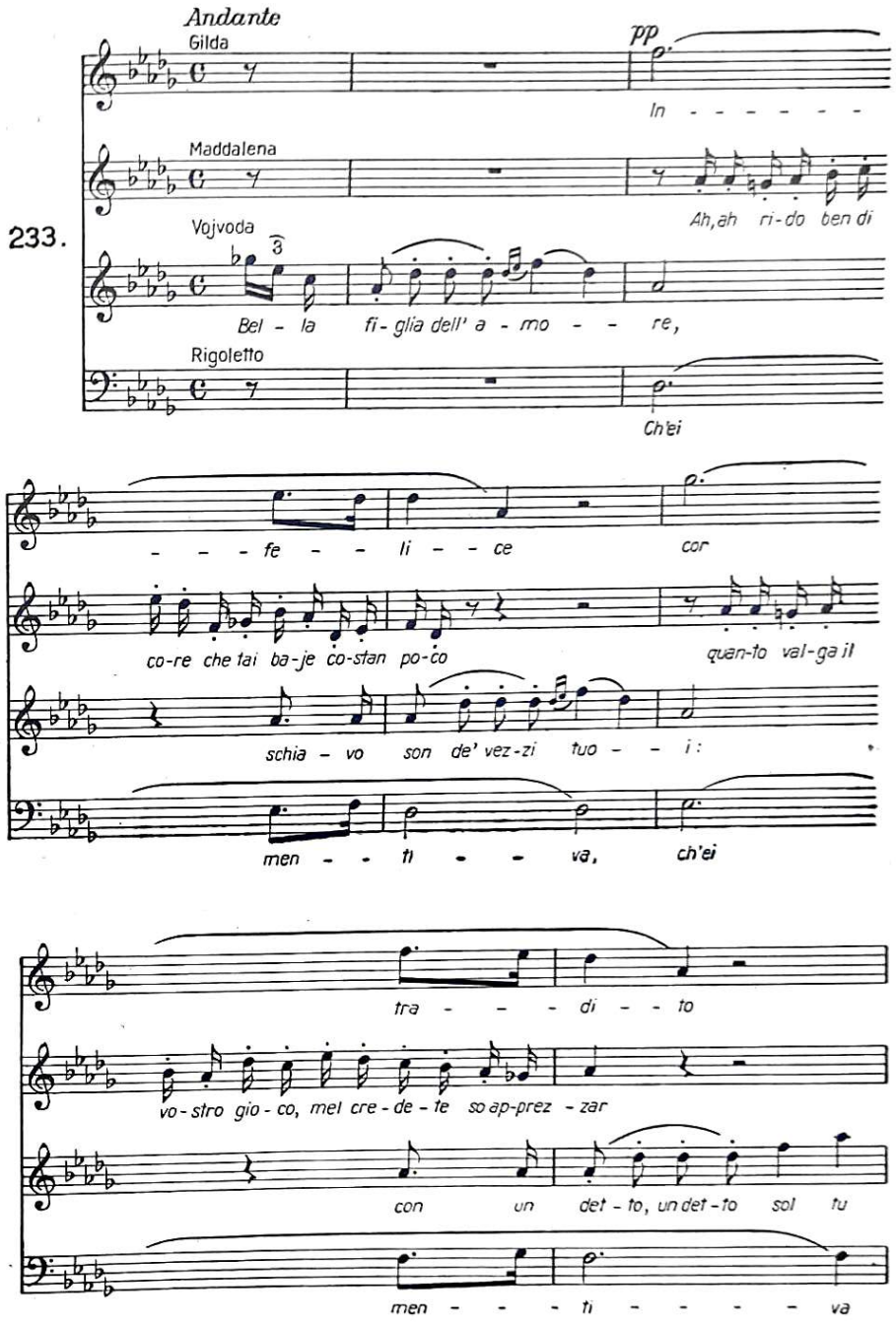
U tim krupnim radovima nije Verdi samo očitovao golemo bogatstvo melodije i sposobnosti muzičke karakterizacije. On je tada duboko zahvatio u problematiku opernog teksta i snažnim potezom prekinuo s ustaljenom shematizacijom talijanske operne libretistike. Gledajući u svojim opernim junacima najprije ljude, čovjeka sa svim njegovim dobrim i lošim stranama, on je postepeno prestao voditi brigu o njihovu socijalnom položaju, malo se obazirući na to da li će povrijediti ičiju osjetljivost. U svojoj »romantičkoj« ili »Latinskoj trilogiji« Verdi će dovesti na pozornicu dvorske lude *(Rigoletto)* i žene iz polusvijeta *(Traviata)*, produbljujući na neslućen način sredstva svog dramskog izraza.

U *Rigolettu* (1851, prema V. Hugoovoj drami *Kralj se zabavlja*) iznesena je dirljiva povijest rastrgana očinskog srca. U jednom od svojih najistaknutijih, najuvjerljivijih likova Verdi je prikazao težak udes grbavca, koji je primoran da igra dvostruku igru: igru čovjeka koji mora pribaviti razonodu svom visokom gospodaru, a ujedno i oca koji želi očuvati kćerku od njegovih požuda. *Rigoletto* je možda najsnažniji primjer bogatstva Verdijeve melodije, podjednako iskrene i proćućene, čas elegične i patetične, čas briljantne i zavodljive, čas prožete odrazom teških duševnih borba i boli. Ljepotu i izvornost Verdijeve melodike u *Rigolettu* (kao i u ostalim popularnim majstorovim djelima) gotovo i nije potrebno posebno ilustrirati, jer je ona bliska svakom ljubitelju muzike. Ali kad je riječ o *Rigolettu,* treba posebno istaknuti divan primjer Verdijeve operne polifonije, kvartet iz posljednjeg čina, u kojemu četiri osobe, na četiri različita teksta i melodije iznose svoja duševna stanja i raspoloženja (u krčmi Rigolettov gospodar vojvoda od Mantove s uličnom plesačicom Maddalenom; napolju Rigoletto i kćerka mu Gilda) (v. primjer br. 233).

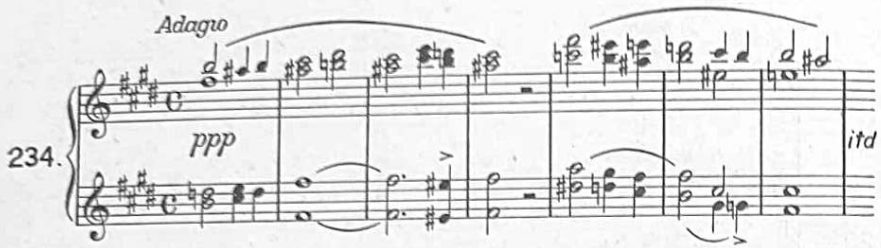
Trubadur (1853), djelo herojske patetike, prekrcano je romantičkim rekvizitima (ciganske čerge, lomača, tamnica, samoubojstvo otrovom), s dosta raskidanim, katkada i nelogičnim tekstom. Ipak se u toj operi, bogatoj neposrednošću djelovanja ritma, očituje sva sintetička moć Verdijeve muzike, koja ostvaruje organsku povezanost i daje zajednički stilski okvir heterogenosti nanizanih slika.

Praizvedba *Traviate* (1853, prema Dumasovoj drami *Dama s kamelijama*) u Veneciji pretvorila se u bučan neuspjeh. Publika nije uzmogla odmah uočiti da se nalazi pred jednim od remek-djela evropskog opernog kazališta, što je donekle i shvatljivo, jer je za nju u *Traviati* bilo gotovo sve novo. U središtu radnje nalazi se propala žena u kojoj se javlja čista ljubav. No njezine se čežnje ne ostvaruju jer socijalni jaz između nje i voljenog bića ruši sve njene snove, a s njima i otprije već oštećeno zdravlje. Oblikujući ovaj jedinstveni tip žene u svom kazalištu, Verdi je stvorio snažnu sopransku ulogu, u kojoj su sve glasovne mogućnosti bogato iskorištene i prilagođene svim nijansama pojedinih situacija na pozornici, bilo da u njima prevladava očitovanje razbuktale strasti ili umilne nježnosti, očajničke boli ili teškog razočaranja. No Verdi podjednako snažno razrađuje i ansamble i velike skupne nastupe. U tom pogledu izvanredno je značajan finale drugog čina. U *Traviati* Verdi dalje razvija svoj recitativni stil, u koji osebujno ulaze elementi ariosa. Orkestar se postepeno osamostaljuje i podređuje zahtjevima radnje. Primjena novih efekata (bogato podijeljene violine) pokazuje Verdijev orkestar u novom

233.



svjetlu već na samom početku predigre, gdje uvodni taktovi simbolički objavljuju Violettinu bol i tugu:



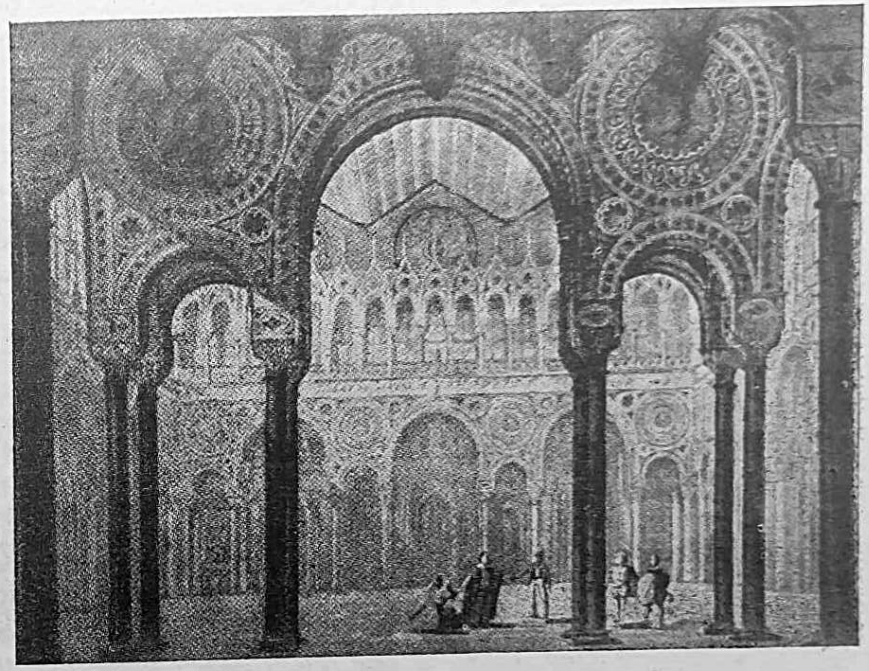
S *Rigolettom*, *Trubadurom i Traviatom* dopro je Verdi do prvog vrhunca u svom stvaralaštvu. Drugi će predstavljati *Aida*. Između njih nastaje niz opernih radova, od kojih, doduše, nijedan nije sasvim na visini, ali isto tako nije gotovo nijedan bez genijalnih poteza dostojnih velikog umjetnika i dubokog poznavaoca ljudske duše. Ta su djela: *Sicilijanske večernje* (1855), *Simone Boccanegra* (1857), *Krabuljni ples* (1859), u kojemu se Verdi osebujno služi vokalnom i instrumentalnom polifonijom, *Moć sudbine* (1862, prerađena 1869), u kojoj susrećemo prvi put kod Verdija uspješno izgrađen komični lik (Fra Melitone), i *Don Carlos* (1867, prerađen 1883), nastao prema istoimenoj Schillerovoj drami.

Aida (1871) je novo krupno obogaćenje talijanskog i evropskog opernog kazališta. Verdi je ovu svoju operu pisao u vrijeme kad je — upoznavši umjetnost Richarda Wagnera — osjetio da treba prema stvaranju velikog njemačkog kompozitora zauzeti svoje stajalište. Razmišljanje o rezultatima Wagnerove reforme dovelo je u njemu postepeno i do revizije njegova vlastitog gledanja na muzičko kazalište. Verdi je uočio da u Wagnerovoj preobrazbi muzičke scene ima novih elemenata, koje bi bez poteškoća mogao usvojiti. No osjetio je i to da ima i takvih na kojima ne bi nikada mogao izgraditi vlastito operno djelo. On je riječima punim poštovanja odavao priznanje Wagnerovoj veličini, ali je dobro shvaćao i to da je Wagnerovu operu kao cjelinu nemoguće presaditi na talijansko tlo. Shvatio je kako je njegovu južnjačkom pozitivističkom temperamentu strano oživljavanje germanske mitologije i pokretanje radnje na simboličkoj osnovi; on nije mogao pristati ni na onako radikalnu promjenu vokalno-instrumentalnog odnosa, u kojemu je simfonizirani orkestar presudno utjecao na dotadašnju ulogu pjevača. Kao vjeran čuvar tradicionalnog okvira (ali samo okvira!) bio je uvjeren da djelovanje Wagnerove umjetnosti neće donijeti razvoju talijanske opere mnogo koristi.[136]

S takvim je mislima i raspoloženjima počeo pisati *Aidu*, da u tom djelu dade nov primjer kako se — prema Gerigkovim riječima — u tradicionalnim formama, sve jače zaposlujući orkestar, može sačuvati samostalnost glasova, uz iskorišćivanje instrumentalnih efekata.

[136] U jednom od njegovih pisama stoji: »Ako su Nijemci, polazeći od Bacha, stigli k Wagneru, oni su to učinili kao dobri Nijemci, i sve je u redu. Ali kad mi, nasljednici jednog Palestrine, oponašamo Wagnera, počinjamo muzički zločin i vršimo nešto beskorisno, ako ne i štetno.« Verdijevo gledanje na bitne razlike između njemačke i talijanske muzike i na nemogućnost njihova stapanja odražavaju i ovi njegovi reci: »Tko prati razvoj arhitekture u Njemačkoj i Italiji, može opaziti kako se obje umjetničke forme, latinska i gotska, podudaraju s muzičkim formama ovih zemalja. I zaista, u latinskoj arhitekturi linija je ravna, jednostavna, skladna; ona ima svoj početak, središte i svršetak i ostvaruje užitak u jasnoći ideje, dajući joj lijepom harmonijom bilježi mladosti. Naprotiv, linija gotike oštra je i isprekidana. Njezin je razvoj hirovit i neravnilan. Ona se najzad, gubi slijedeći prepletanje arabesaka, koje se neprestano penju, kao da žele dostići oblake. Njemačka se muzika približuje gotskoj arhitekturi, od koje je, da tako kažemo, preuzela metafizičke značajke. Prava talijanska muzika živi međutim istim osjećajem koji oblikuje latinsku arhitekturu, posjedujući njezine skladne obrise, energiju, duhovnu riječitost. I tako se u tim umjetnostima utvrđuje nacionalni umjetnički osjećaj.«

Sadržajno, *Aida* iznosi teške sukobe koji se rađaju u unutarnjem životu glavnih osoba. Izvori tih sukoba su ljubav, ljubomora i domovinska odanost. Ljubav etiopske robinje (zapravo kraljevne) Aide prema egipatskom vojskovođi Radamesu, borba između njenih ljubavnih osjećaja i poslušnosti ocu, koji je nagoni da Radamesa učini izdajnikom vlastite domovine, odlučnost da umre živa zakopana s onim koga voli i koga zbog veleizdaje osuđuju na smrt, kolebanje Radamesovo između Aidine ljepote i domovinske ljubavi, njegovo uporno odbijanje da se na poziv sudaca opravda, jer ne želi teretiti Aidu, ljubomora Aidine suparnice Amneris — sve su to pokretači radnje u kojoj se



Prizor iz opere *Otello* G. Verdija

nižu divni prizori strasti, topline, muževnosti i herojstva. Dramu pojedinaca uokviruju u nekoliko scena nastupi narodnih skupina, plesača, svećenika, zarobljenika. Muzički, *Aida* donosi novo obilje primjera Verdijeve nepresušne melodijske invencije. U pobjedničkom finalu drugog čina, kojemu po veličanstvenosti akustičkih efekata i raznovrsnosti upotrijebljenih sredstava možda nema ravna u cjelokupnoj opernoj literaturi, posvjedočio je Verdi svoj izraziti, često u dovoljnoj mjeri neocijenjeni smisao za polifoničko izražavanje.

God. 1879. Verdi upoznaje pjesnika i kompozitora Arriga Boita. Među njima dolazi do plodne suradnje. Boito daje Verdiju dva izvrsna libreta, s kojima završava Verdijevo operno stvaralaštvo: *Otella* i *Falstaffa*. U njima se Verdi još jednom obraća Shakespeareu, čija su djela kroz cio umjetnikov život ostajala predmetom proučavanja i duboka uživanja.

Otello (1887) i *Falstaff* (1893, prema komediji *Vesele žene windsorske*), zauzimaju posebno mjesto u cjelokupnom majstorovu stvaranju. Ta djela čine završnu etapu u dugom, polaganom sazrijevanju umjetnikove izražajne snage.

Duge godine, prividno neplodne, značile su još jedno revidiranje vlastite operne estetike, novo razmišljanje o odnosu tona i riječi i o ulozi muzike u operi. U svjetlu razvitka novije evropske opere Verdi daje svoj konačni obol napretku i preobrazbi muzičkog kazališta. Na tom putu on se morao još jednom susresti s Wagnerom. Pa ako je ishod i bio nešto drukčiji nego u *Aidi*, Verdi se ipak ni ovaj put nije »vagnerizirao«, kako su mu s nepravom predbacivali. On je prihvatio podjelu na prizore mjesto na brojeve, jer je uvidio prirodnost i logičnost takve podjele. Profinio je i usavršio još više svoj orkestar, jer je to tražila nužnost njegova osobnog umjetničkog razvitka. Napustio je raspjevanost u korist pokretne muzičke deklamacije, jer je osjetio da će tim putem još vjernije odraziti intimnost unutarnjih doživljavanja.

Pretvarajući na svoj način operu u muzičku dramu, Verdi je u *Otellu* dao duboku tragediju ljubomore, izgrađenu poput *Aide* na osnovnim ljudskim osjećajima, dok je u *Falstaffu* napisao svoju jedinu komičnu operu, svoj vedri pozdrav životu s ruba groba. Na principima deklamatorike i karakterističnog »parlanda« opere buffe, uz obilnu primjenu polifonog stavka i često gotovo komorno, filigransko tretiranje orkestra, Verdi je stvorio jednu od najduhovitijih muzičkih komedija, možda jedinu koja se može dostojno mjeriti s bogatstvom komičnih opera Mozarta, Donizettija, Rossinija i Wagnera. U *Falstaffu*, kojeg sadržaj prikazuje starog razvratnika i izjelicu, kome se žene osvećuju izvrgavajući ga ruglu, Verdi ironizira, ali ne bez samilosti i dobrote koja razumije mane i nevolje ljudskog srca.

Iako prvenstveno operni kompozitor, Verdi se dotakao i drugih muzičkih područja, na kojima je također očitovao svoje sposobnosti muzičkog dramatičara. Među Verdijevim radovima koje nije namjenjivao kazalištu ističe se njegov jedini gudački kvartet (u e-molu) i harmonijski zanimljive *Duhovne kompozicije (Pezzi sacri)* za zbor (a cappella i uz orkestralnu pratnju). No najznačajniji među tom skupinom kompozicija je Verdijev veličanstveni *Requiem* (1874), napisan u počast prve godišnjice smrti velikog talijanskog književnika Alessandra Manzonija. Verdi je u tom svom djelu pokazao da pristupa tradicionalnom liturgijskom tekstu kao čovjek jakih čuvstava i bogate umjetničke mašte (sugestivni, živopisni »Dies irae«).

Verdi je nesumjivo najznačajniji predstavnik talijanske opere ne samo u XIX st. nego i u čitavu njenom razvoju. Njegove su zasluge goleme i neprolazne. Životni mu je zadatak bio održati stoljetnu tradiciju opere u kojoj je pjevač bio vladar a orkestar imao podređenu ulogu. Ali on se tog zadatka nije prihvatio bez kritičkog pogleda na nedostatke u strukturi talijanskog opernog kazališta. Verdi je osjetio da treba podići novu zgradu na starim temeljima. Osjetio je, drugim riječima, da treba uvesti dramu u operu, preinačiti zaostalu orkestraciju i očuvati pjevaču prijestolje, sprečavajući da raspjevanost bel canta ostane samoj sebi svrhom. Svoj visoki cilj do kraja je postigao. U dubokoj starosti (umro je 1901. u 89. godini života) ponosno je mogao gledati na prevaljeni put, koji je čvrsto spajao prošlost s budućnošću.

Oko Verdija djelovao je u drugoj polovini XIX st. veći broj opernih kompozitora. Mnogi su već zaboravljeni, a tek nekima od njih sačuvalo se pokoje djelo. U sjeni gorostasa Verdija teško je bilo stvarati i sačuvati samostalnost. Usporedba s najznačajnijim Verdijevim djelima za mnoge je bila fatalna.

Potrebno je ipak navesti nekoliko imena. Amilcare Ponchielli (1834—1886) napisao je niz opera *(Vjerenici, Litavci, Rasipni sin)*, od kojih se *Gioconda* (1876) i danas izvodi. Alfredo Catalani (1854—1893), potomak veoma muzikalne obitelji, melankolična narav, u čijim je djelima bol jedna od najistaknutijih sadržajnih i izražajnih crta, ostavio je, uz nešto simfonijskih i komornih kompozicija, pet opera, među kojima se *Loreley* (1890) i *Wally* (1892) još uvijek nalaze na repertoaru talijanskih kazališta. Osobito je u operi *Wally* Catalani umio uspješno dočarati poetske ugođaje brdske prirode. Arrigo Boito (1842—1918), spomenuti Verdijev prijatelj i libretist, bio je veoma nadaren pjesnik. Njegova mu književna djela daju vidljivo mjesto u novijoj talijanskoj literaturi. Kritičar i polemičar u mladim danima, revolucionar koji je u Wagnerovoj reformi gledao spas evropske opere, Boito je na muzičkom području, uz priličan broj libreta (za sebe i za druge, među ostalim i za Ponchiellija i Catalanija), ostavio svega dvije opere: *Mefistofele* i *Nerone*. Dok je *Nerone*, prikazan 1924, poslije autorove smrti, očitovao nedostatke u svom muzičkom dijelu, *Mefistofele* je pokazao mnogo više životne snage. Iza propale premijere (1868) Boito je ovo svoje djelo prerađivao i dotjerivao, ponovo ga prikazavši 1875. Posvjedočio je u njemu veliku snagu mašte i melodijsku invenciozност, ali i pristajanje uz Wagnerove smjernice, što je za ondašnju Italiju značilo svojevrsnu prekretnicu.

Od ostalih opernih kompozitora iz Verdijevih vremena uz tu trojicu najznačajnijih neka budu spomenuti i ovi: Stefano Gobatti (1852—1913), koji je svojom operom *Goti* (1873) doživio naglu ali prolaznu popularnost; Enrico Petrella (1813—1877), autor brojnih opera, među kojima je od komičnih najuspjelija *Le precauzioni* (1851) a od ozbiljnijih *Jone* (1858); Franco Faccio (1840—1891), neobično cijenjen kao dirigent, koji se u operi *Flamanski bjegunci* (1863) zanosi idejama oko obnove talijanskog opernog kazališta; Luigi Mancinelli (1848—1921), također uvaženi dirigent, poznat po scenskoj muzici za različita kazališna djela, kao i po orkestralnim kompozicijama (*Mletački prizori*); Filippo Marchetti (1831—1902), nekad popularan svojom operom *Ruy-Blas* (1869); Alberto Franchetti (1860—1942), autor uspjelih djela *Asrael* i *Germania*.

Ovdje nas posebno zanima Antonio Smareglia (1854—1929), rođen u Istri (Pula) od majke Hrvatice. Težak je i kruto poučan bio životni i umjetnički put ovoga nadarenog kompozitora. God. 1872. upisao se na konzervatorij u Milanu. Tu mu je nastavnik iz kompozicije bio Franco Faccio. Nakon dubokog proučavanja djela Bacha, Beethovena i Wagnera odriče se napisanih opernih radova te usvaja načela Wagnerove reforme u doba kad Wagner u Italiji još nije bio popularan. Smareglia tada piše niz opera, koje odaju jakost umjetničkih emocija, neposrednost i iskrenost izraza, cjelovitost arhitektonske linije, zanimljivost instrumentacije, smjelost harmonije i bogatstvo kontrapunktičkog tkiva. To su: *Sigetski vazal* (1889), *Cornill Schutt* (kasnije pod imenom *Flamanski slikari*, 1893), *Istarska svadba* (*Nozze istriane*, 1895), *La Falena* (1897), *Oceana* (1903), *Bezdan* (*L'Abisso*, 1914). U nekima od tih radova *(La Falena, Oceana)* prevladavaju fantastični elementi u službi istaknute simbolike; drugdje oživljuju historijske sredine i zbivanja, dok u *Istarskoj svadbi*, drami iz seljačkog života, susrećemo i odraz istarskog folklora.

Međutim, za plodnom stvaralačkom djelatnošću Smareglie krila se duboka tragedija čovjeka i umjetnika. Čvrst karakter, pošten i neslomljiv, Smareglia je u doba rada na operi *Sigetski vazal* došao u sukob s izdavačem Ricordijem, koji je spretnim trgovačkim zahvatima dobio monopol na izvedbe domaćih i stranih muzičkih djela u Italiji. Moćni utjecaj Ricordijev učinio je da su se uskoro Smaregli zatvorila vrata talijanskih kazališta, do kojih je teškom mukom i rijetko dopirao. No ometanje Smaregline umjetničke karijere od strane najkrupnijeg talijanskog izdavača i kontrolora muzičkog života Italije na prijelazu u XX st. išlo je još i dalje. Postepeno, sve je više u javnost stala prodirati glasina o tobožnjoj nesreći koju donosi izvođenje i slušanje Smareglinih djela: Smareglia se tada našao okružen neprobojnim zidom lakovjernosti i malograđanskog praznovjerja. Ali nesreća još nije bila potpuna. Kad se spremao da komponira operu *Oceana*, napala ga je teška bolest očiju i on

je potpuno oslijepio. No iako je proživio trideset godina u noći, Smareglia je i dalje komponirao. Ali rijetke izvedbe njegovih djela, kao i nemogućnost zaposlenja na području muzičke nastave ili bilo kojem drugom, prouzrokovaše teško materijalno stanje tog umjetnika, koji je u doba prvoga svjetskog rata, star, slijep i nemoćan, zavisio isključivo od tuđe samilosti.

Udes Smareglin doista je žalostan primjer kako u društvu u kojem je omogućeno bezobzirno iskorišćivanje umjetničkog stvaralaštva umjetnik može stradati moralno i materijalno, i pored nesumnjivih i velikih sposobnosti.

Talijanska opera poslije Verdija. Osvajajući inozemna kazališta, Wagnerova je opera proizvela dubok utjecaj na evropsku opernu muziku u drugoj polovini prošlog stoljeća. Vidjeli smo kako je Verdi na nju reagirao, naslućujući u dosljednom usvajanju Wagnerove reforme opasnost za dalji samostalan razvoj talijanske opere.

Pri kraju Verdijeva života poprimilo je protuvagnerovsko raspoloženje talijanskih opernih kompozitora nov oblik. Pojavio se tzv. *veristički pravac.* Oslanjajući se na tendencije naturalističkih smjerova u književnosti (posebno francuskoj), veristi ističu dubok jaz koji ih dijeli od Wagnera time što obrađuju sadržajne motive iz svakidašnjeg života. Njih ne zanimaju problemi filozofske simbolike i etike, kao ni legendarna građa. Veristi (prema tal. vero = istinito, stvarno) traže prvenstveno radnju u kojoj će se moći razviti jaki sukobi strasti i nagona. Oni žele pobuditi u prvom redu što jače emocije. Njima treba kakav događaj iz života, osobito narodnih slojeva, u kojima su strasti još sirove, elementarne. Potrebna su im zbivanja na koja srce čovjeka iz naroda (upravo naroda južnjačke naravi) najbrže i najsilnije reagira. Uzbuđujući neprestano slušateljeve živce, veristički operni libreto raspaljuje strasti protagonista u svoj njihovoj grubosti, sve dotle, dok nesavladivom snagom ne zatraže i ne dobiju žrtvu. U verističkoj operi glavni je pokretač ljubav, ljubav vrela i ustalasana, koja neminovno izaziva ljubomoru, osvetu, ubojstvo.

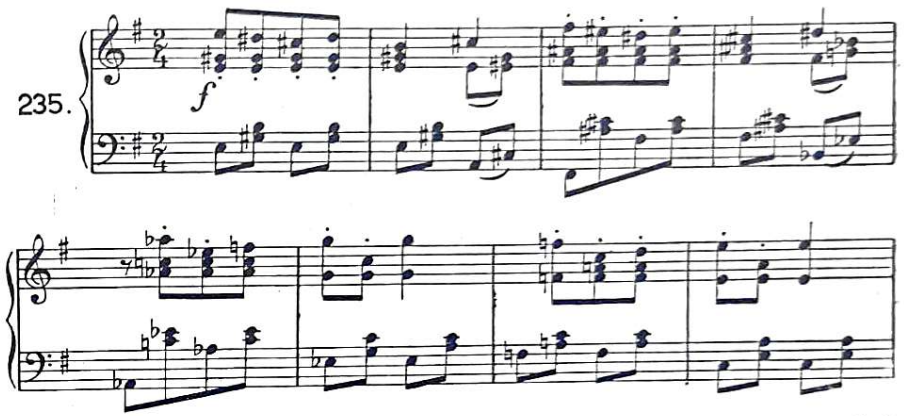
Ugledajući se (u izvjesnom smislu) na Bizetovu *Carmen* i pojedine prizore iz Verdijevih djela *(Rigoletto, Krabuljni ples),* veristi se, s gledišta muzičke obradbe, služe naglim nizanjem prizora, koji stalnim porastom tonske i scenske dinamike moraju pripremiti sve bližu katastrofu. Oni teže za koloritom (ne samo u orkestru nego i na pozornici), te su osobito skloni primjeni širokih pjevnih melodija popularnog tipa, u kojima ponekad oponašaju narodne napjeve.

Iako najuspjelija djela verističkog smjera predstavljaju obogaćenje talijanskog muzičkog kazališta, u cjelini uzet, verizam nije postao putokazom za budućnost. U prosjeku, verističkoj je operi krajnji cilj razonoda, zabavljanje društvene buržoaske sredine, imućne i bezbrižne, kojoj je trebalo draškati živce emocijama izvanjskih efekata.

Veristička je opera, čim se pojavila, stala naglo osvajati evropske pozornice. Razlog će vjerojatno biti i u tome što su prva djela toga pravca ujedno i najznatnija koja su veristi ostavili. To su Mascagnijeva *Cavalleria rusticana* (*Seosko viteštvo,* 1890) i Leoncavallovi *Pagliacci* (1892).

Pietro Mascagni (1863—1945) očitovao je u svojoj operi u jednom činu, sicilijanskoj seljačkoj tragediji — kojoj je za osnovu poslužila istoimena realistička novela G. Verge — izvornu melodijsku invenciju, jak smisao za

kontraste i upotrebu orkestra u stvaranju potrebna ugođaja. Sažeta dramska radnja, u kojoj prevareni muž ubija ljubavnika svoje žene, muzički je donesena u širokoj gradaciji s uspješnim naglašavanjem obilježja pojedinih karaktera. *Cavalleria rusticana,* djelo kojemu je Verdi odavao puno priznanje i u kojemu su elementarni nagoni čovjeka sa sela možda prvi put razotkriveni na talijanskoj muzičkoj pozornici — očituje, uz melodijsko bogatstvo, i zanimljivo iskorišćivanje harmonijskih efekata, koji osebujno utječu na melodičku strukturu i izražajnost. Evo primjera iz Alfiove pjesme:

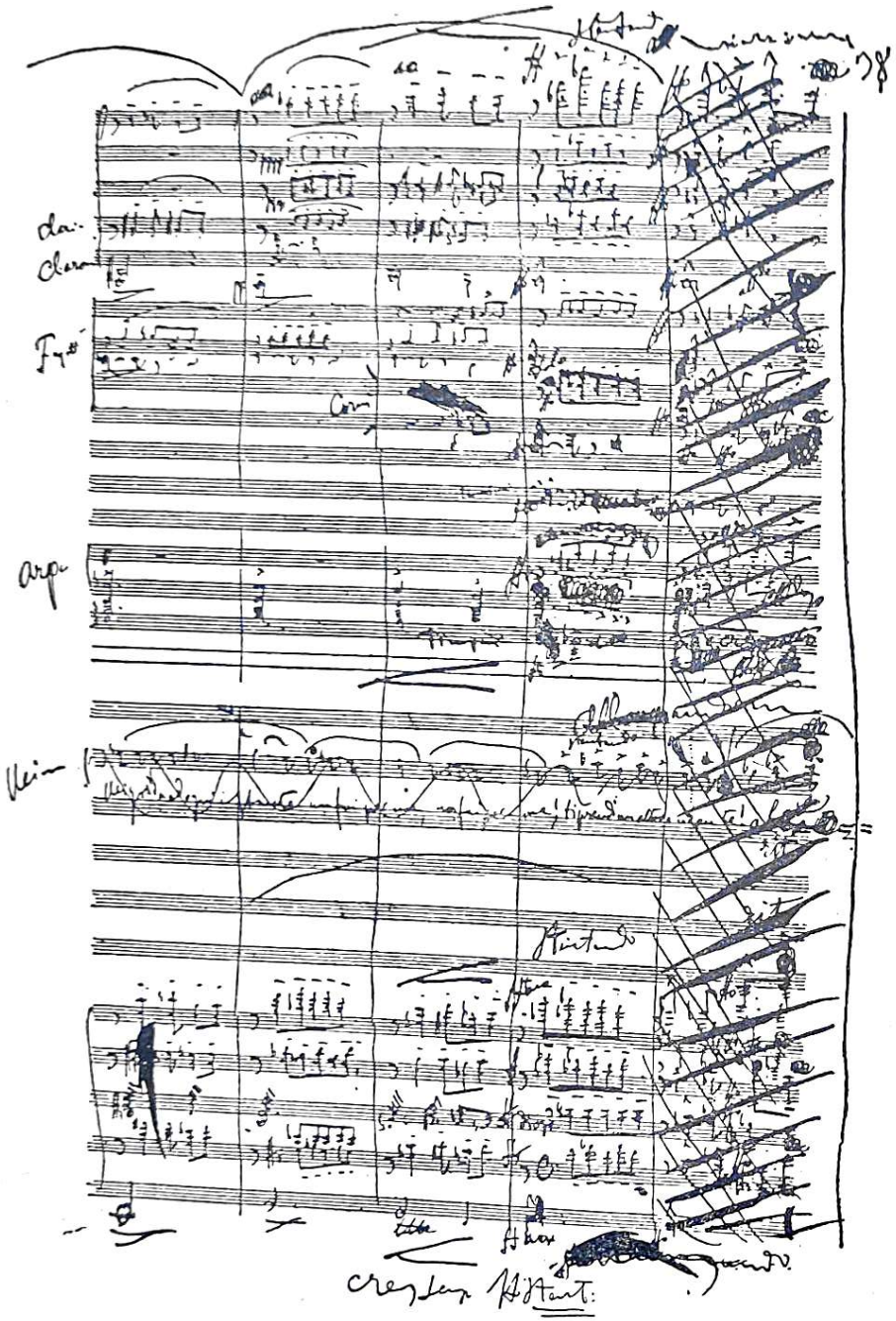


Poslije opere *Cavalleria rusticana* napisao je Mascagni još oveći broj opernih radova. Ali do visine dostignute u svom prvencu nije se više popeo. *Prijatelj Fritz* (1891), *Iris* (1898), *Maske* (1901), *Isabeau* (1911) i druge Mascagnijeve opere imaju uspjelih odlomaka, ali i mnogo takvih u kojima invencija popušta a autokritika ne bdi i ne uklanja banalnosti i neizrazitosti.

Podjednaka je sudbina pogodila i radove što ih je ostavio Ruggero Leoncavallo (1858—1919). I on je postigao svjetsku slavu jednim jedinim djelom, operom *I pagliacci,* u kojoj je, na temelju istinita događaja iz života putujuće glumačke družine, ocrtavao krvavo prepletanje komedije na daskama i tragedije u stvarnosti. Pokretač radnje isti je kao i kod *Cavallerie rusticane:* nevjera izaziva ljubomoru, osvetu i ubojstvo. I *Pagliacci* imaju također, iako u manjoj mjeri, vrednota kojima se odlikuje *Cavalleria.* No njih je rijetko zamijetiti i u drugim Leoncavallovim operama, među kojima su *I Medici* (1893), *La Bohème* (1897), *Zazà* (1900).

Drukčija umjetnička ličnost od ove dvojice bio je Giacomo Puccini (1858—1924), kojega često ubrajaju u predstavnike veristične opere, iako je to samo djelomično tačno.

Puccini je jedan od najpopularnijih opernih kompozitora svih vremena. Njegova je slava do danas ostala nepomućena na pozornicama svih kontinenata. Publika, za koju je pisao i koju najpotpunije predstavlja — sitno građanstvo, sklono romantičkoj sentimentalnosti — zanosila se i zanosi se dopadljivošću njegovih gipkih, privlačljivih i pristupačnih melodija. Ali kod svojih kritičara Puccini nije uvijek nalazio na simpatije i priznanja. Dok su ga jedni proglašavali jedinim Verdijevim nasljednikom, drugi su otkrivali negativne strane: predbacivali su mu nesposobnost u ocrtavanju velikih, jakih strasti, upadanje u maniru, u melodijsku i harmonijsku ukalupljenost, u računanje



Rukopis G. Puccinija (iz trećeg čina opere *La Bohème*)

s efektima. Sve su te zamjerke u izvjesnoj mjeri osnovane. Ali iznositi samo njih, a ne istaknuti i pozitivne strane Puccinijeva stvaranja, neobjektivno je i nepravilno.

Puccini je čisti lirik. Njega posebno privlače — i najbolje mu uspijevaju — muzički portreti nježnih ženskih likova, kakvi su Manon, Mimi *(La Bohème)*, Butterfly, Liu *(Turandot)*. Na toj liniji Puccini se ponekad spušta do sladunjava sentimentalizma, ali gdje je iskren i neizvještačen, gdje umije razotkriti svu nutrinu svojih junaka, tamo daje likove dostojne velikog umjetnika. Puccinijeva umjetnička osjetljivost nije prešla dug evolucioni put te je ostala u granicama koje su se već u početku njegove stvaralačke djelatnosti mogle nazreti. Ali, za razliku od mnogih svojih užih suvremenika u Italiji, Puccinijev je vazda budan duh pratio razvoj muzičke umjetnosti u Evropi i postepeno usvajao mnoge njezine nove tehničke tekovine. No on to nije učinio eklektički: imajući vlastitu umjetničku fizionomiju, umio je sve što prima preraditi i pretopiti u ličan izraz.

Nakon prvih pokušaja (*Le Villi*, 1884, *Edgar*, 1889, uspjela *Manon Lescaut*, 1893) Puccini doživljuje prvi veliki uspjeh operom *La Bohème* (1896), koja ujedno predstavlja i njegovu najbolju partituru. Već u tom djelu njemu je tuđa tragika Mascagnijevih seljaka i Leoncavallovih komedijaša. Daleko od brutalnosti nasilja i razularenih strasti, umjetnik je u toj svojoj operi sugestivno i istinito ocrtao bohemski svijet, u kojemu se radost neprestano izmjenjuje s tugom i neizvjesnošću, svijet sazdan na varanju samoga sebe i uživanju u rijetkim trenucima tobožnje lagodnosti i bezbrižnosti.

Operom *Tosca* (1900) Puccini se približio veristićkoj pozornici. On je i u tom djelu dao proćućenih odlomaka, ali u cjelini sadržajna građa nije odgovarala njegovoj umjetničkoj naravi. Otuda manjkavosti muzičke obradbe u kritičnim trenucima dramske radnje, otuda izvještačenost, forsiranost muzičkog govora. Nježnoj intimnoj elegičnosti vratio se Puccini u operi *Madame Butterfly* (1904), dirljivoj tragediji Japanke koja naivno doživljuje sukob dvaju svjetova i snosi njegove kobne posljedice. Posvjedočivši i u tom djelu sposobnosti u ocrtavanju detalja, Puccini je s uspjehom nastojao dočarati ugođaje Dalekog istoka, obilno iskorišćujući pentatoniku i cijelostepenu ljestvicu; ali južnjačka, romanska raspjevanost probija ponegdje egzotični pokrivač.

Čedo Zapada (1910), jedno od najbeznačajnijih Puccinijevih opernih djela, sračunato na vanjski učinak, predstavlja besplodan ustupak veristićkim smjernicama.

Mnogo je vredniji *Triptihon* (1918), iako ne čitav. Od tri jednočine opere (veristički *Plašt, Suor Angelica i Gianni Schicchi*) posljednja je svakako najznačajnija. Uzimajući za sadržajnu podlogu drski podvig naslovnog junaka, koji, spretnom zamjenom, na tuđoj samrtničkoj postelji sam sebi ostavlja u baštinu najbolji dio pokojnikove imovine, Puccini je u operi *Gianni Schicchi* dao najznatniju talijansku muzičku komediju iza *Falstaffa* i, uz *La Bohème*, svoje najbolje operno djelo. U posljednjoj Puccinijevoj operi, *Turandot*, koja je ostala nedovršena (izvedena je 1926. pošto ju je dovršio F. Alfano), umjetnika je ponovo privukla egzotična građa, u koju ulazi kao nov i element monumentalnosti dekora.

Uz Puccinija djelovao je oveći broj opernih kompozitora koji su trajno ili povremeno pristajali uz veristički pravac, koristeći se — u većoj ili manjoj mjeri — postignućima evropske muzičke tehnike iz razdoblja prije prvog

svjetskog rata. Ali među njima ne postoji nijedan koji bi se mogao mjeriti s Puccinijem. Većina je postigla širok uspjeh samo s jednim djelom, u kojemu kao da je okupljeno najbolje što su uzmogli dati. Navest ćemo samo najistaknutije od njih.

Umberto Giordano (1867—1948) ostao je vjeran verističkoj operi kroz čitavo svoje plodno stvaralaštvo. Uz najpopularnije svoje djelo, operu *Andrea Chénier* (1896), napisao je Giordano niz opernih djela (*Fedora*, 1898, *Madame Sans-Gêne*, 1915, *La Cena delle beffe*, 1924, i dr.), među kojima muzička komedija *Kralj* (1929) očituje uspješna nastojanja za usavršavanjem orkestralne palete i harmonijskih sredstava. — Francesco Cilea (1866—1950), nastavnik i ravnatelj konzervatorija u Napulju, nije mnogo pisao. Uz *Arležanku* njegov je najveći uspjeh *Adriana Lecouvreur* (1902). — Italo Montemezzi (1875—1952) imao je najviše sreće s djelom *Ljubav triju kraljeva* (1913). — Riccardo Zandonai (1883—1944), vrstan instrumentator, umjetnik koji je svoje simpatije dijelio između verizma i impresionizma, komponirao je, uz izvjestan broj instrumentalnih radova (romantički koncert za violinu i orkestar), niz opera (*Conchita*, 1911, *Giulietta e Romeo*, 1922, *Giuliano*, 1928), od kojih je najuspjelija *Francesca da Rimini* (1914). — Lik je za sebe Ermanno Wolf-Ferrari (1876—1948), jedan od suvremenih majstora komične opere. On uspješno oživljuje vremena stare opere buffe XVIII st., ukusnim stapanjem arhaičkih elemenata i modernih tekovina crta figure i ugođaje stare Venecije Goldonijeva doba. Prema jednom od djela tog velikog talijanskog komediografa nastala je najuspjelija Wolf-Ferrarijeva komična opera *Četiri grubijana* (1906). Uz verističku operu *Bogorodičin nakit* (1911) napisao je i druge radove komičnog pravca: *Radoznale žene* (1903), *Suzanina tajna* (1909), *Ljubav kao liječnik* (1913), *Lukava udovica* (1931), *Il Campiello* (1936). Ovaj umjetnik, koji posvećuje mnogo pažnje duhovitom obrađivanju detalja, ostavio je osim opera još i simfonijske i komorne kompozicije i opsežne vokalne radove tipa oratorija i kantate.

Izlaganje o razvoju novije talijanske opere dopunit ćemo u jednom od daljih poglavlja, uz podatke o stvaranju predstavnika moderne talijanske instrumentalne muzike.

FRANCUSKA OPERA

Od Gounoda do Charpentiera. U drugoj polovini prošlog stoljeća slika muzičkog života u Francuskoj naglo se mijenja. Opera više nije jedini pravi objekt muzičkog interesa kompozitora i publike To je doba kad počinje razvijanje djelatnosti Césara Francka i njegovih učenika, kad se osniva Société Nationale de Musique, koja nastaje iz težnja za osamostaljenjem francuske muzike na svim područjima. Vrijeme je to kad nastupa velik, trajan preokret na polju francuske instrumentalne muzike, u kojoj se javlja dalekosežna obnova, zahvaljujući prvenstveno radu Franckove škole, Saint-Saënsa, a kasnije i Debussyja.

U tom bogatom, raznovrsnom umjetničkom zbivanju opera je svakako i nadalje ostala cilj koji lebdi pred očima mnogih kompozitora. No i u njezinoj se strukturi događaju promjene. Postepeno iščezava velika opera majerberskog tipa i ustupa mjesto tipu lirske opere, koju libretisti i muzičari sve češće gaje. U doba Drugog carstva (1848—1870) razvija se konačno i opereta, koja postaje ne samo objektom razonode imućnog i bezbrižnog građanstva nego i sredstvom satire i ironiziranja.

Prvi od značajnih predstavnika francuske opere iz druge polovine XIX st. bio je Charles Gounod (1818—1893), dobitnik Rimske nagrade. Uz izvjestan broj popjevaka i crkvenih kompozicija (oratorija) njegovu umjetničku

ostavštinu sačinjava niz opera: *Sapho* (1850), *Krvava opatica* (1854), *Silom liječnik* (1857), *Faust* (1859), *Philémon et Baucis* (1859), *Golubica* (1859), *Kraljica od Sabe* (1861), *Roméo et Juliette* (1864), *Cinq-Mars* (1877), *Polyeucte* (1878), *Zamorin danak* (1880). Od svih tih opernih radova danas živi jedino *Faust*, i to potpuno zasluženo. Gounod je jedan od prvih lirika tadašnje francuske opere. On je takav u *Faustu* i u ostalim svojim djelima. Izvor njegova nadahnuća redovito je ljubav, čista i nesebična. Ljubav ispunja najljepše *Faustove* stranice i određuje vrijednost ovoga remek-djela. Ali time je već nagoviješten i odnos kompozitora prema Goetheovu spjevu, koji je tolikim muzičarima poslužio za ishodište stvaranja. Gounod zaobilazi filozofsku pozadinu i simboliku, on u stvari izolira ljubavni par Fausta i Margaretu i iznosi povijest njihove ljubavi (u vezi s tim simptomatično je da se u Njemačkoj Gounodov *Faust* nikada ne prikazuje pod izvornim naslovom, nego pod nazivom *Margarete*).

Od Goethea potječe i nekad popularna *Mignon* (1866), sladunjavo-romantična opera Ambroise Thomasa (1811—1896), u kojoj ima uspjelih odlomaka. Među ostalim opernim djelima ovog umjetnika navedimo još i *Hamleta*. — Félicien David (1810—1876) unosio je u svoje radove egzotičnu orijentalnu notu. Zanoseći se Berliozovim programnim kompozicijama, napisao je simfoniju-odu *Pustinja* (1844), u kojoj je izrazio svoje dojmove s dugogodišnjeg boravka na Istoku. Drugi veliki Davidov uspjeh bila je opera *Lallah-Roukh* (1862). Uz uspjelo oponašanje lokalnog kolorita, u njoj se zamjećuju, kao i u mnogim drugim kompozicijama ovog umjetnika, stilske nečistoće. — Léo Delibes (1836—1891) pisao je dražesnu, laganu muziku, koja je poseban uspjeh doživljavala u njegovim baletima (*Coppélia*, 1870, *Sylvia*, 1876). Od opera najviše je životne snage pokazala egzotična *Lakmé* (1883). — U nizu komičnih opera laka muzičkog sadržaja, nastalih u doba djelovanja Gounoda i Thomasa, dugo su izvodili *Dragune Villarsa*, jedini uspjeh Aimé Maillarta (1817—1871). — Louis Étienne Reyer (1823—1909), koji se u orkestralnom kolorizmu povodi za Berliozom a u dočaravanju ugođaja s Istoka za Félicienom Davidom, bio je i vatren pristaša Wagnerov (svoje prezime Rey promijenio je u Reyer, da bi ga učinio sličnijim Wagnerovu). Kao kritičarski suradnik lista »Journal des Débats« pripremao je put za razumijevanje Wagnera u Francuskoj, pod čiji je utjecaj i sam potpao. No Reyerova ponešto površna i nepotpuna muzička naobrazba štetila je i njegovim najuspjelijim djelima, u koja valja ubrojiti opere *Sigurd* (1884) i *Salammbô* (1890).

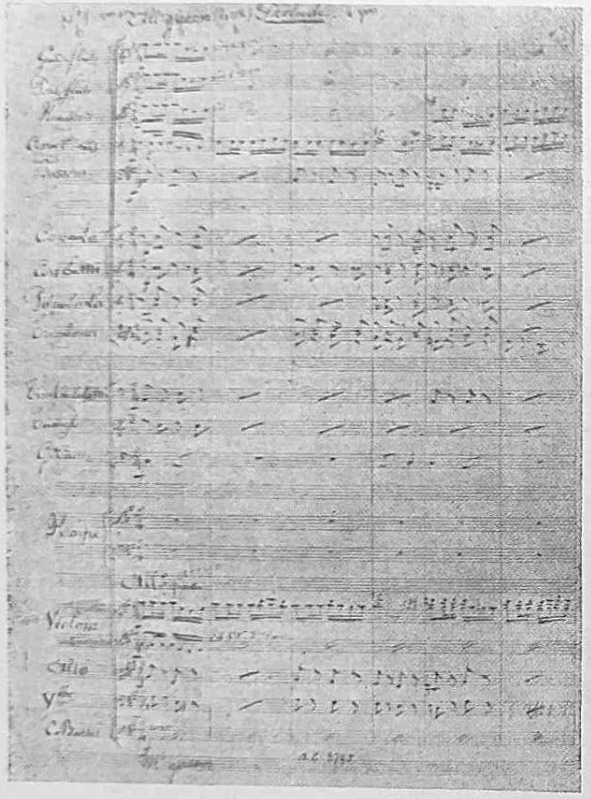
Originalnošću melodičke invencije i jakošću dramatske snage nadmašuje Georges Bizet (1838—1875) sve spomenute umjetnike. Rođen u Parizu, u obitelji muzičara, Bizet je zarana očitovao izvanredne muzičke sposobnosti. Za vrijeme nauka na pariskom konzervatoriju, gdje je učio klavir i kompoziciju, redovito je dobivao prve nagrade. Prix de Rome je i njemu omogućio trogodišnji boravak u Italiji.

Vrhunci su Bizetove umjetnosti muzika za *Arležanku* i opera *Carmen*. U usporedbi s ovim djelima, prvi scenski radovi umjetnikovi (*Biserari*, 1863, *Ljepotica iz Pertha*, 1866, *Djamileh*, 1871) predstavljaju temeljitu pripremu.[137]

U scenskoj muzici za Daudetovu dramu *Arležanka* (*L'Arlésienne*, 1872), poznatoj po često izvođenim orkestralnim suitama, dao je Bizet djela rijetkog savršenstva. U nizu nevelikih odlomaka, koji u čas jačim čas nježnijim kontrastima ocrtavaju slikovitost provansalskog krajolika i života, unio je Bizet svu svoju pjesničku narav, očaranu južnim suncem i šarenilom. Svaka od tih sličica donosi nov ugođaj, novu građu i nove užitke.

[137] U novije vrijeme otkrivena je još jedna Bizetova opera. Radi se o opsežnom peteročinom djelu *Ivan IV* (Grozni), napisanom 1865. Ova je opera po prvi put izvedena u Bordeauxu 1951.

Pred premijeru opere *Carmen* (3. ožujka 1875 — to je značajan dan u povijesti opere) Bizet je već bio poznat i uvažen, pa se njegovo najnovije djelo očekivalo s mnogo radoznalosti. Međutim, kao nekad za bečke izvedbe *Don Juana* ili, nešto bliže, venecijanske premijere *Traviate*, slušatelji i kritičari ostali su ravnodušni, ne mogavši uspostaviti nužnu vezu s pozornicom, na kojoj je živjela i drhtala, sva od krvi i strasti, jedna od najuvjerljivijih, najistinitijih figura moderne opere. Neuspjeh toga remek-djela bacio je Bizeta u očaj i izazvao u njemu sumnje u sama sebe i u svoj umjetnički poziv. *Carmen* je kasnije počela svoj trijumfalni put oko svijeta, ali njezin autor to nije doživio. Još iste godine, tri mjeseca poslije prve izvedbe svoga najznatnijega opernog djela, nesretni je Bizet umro s beskrajnom boli u srcu.

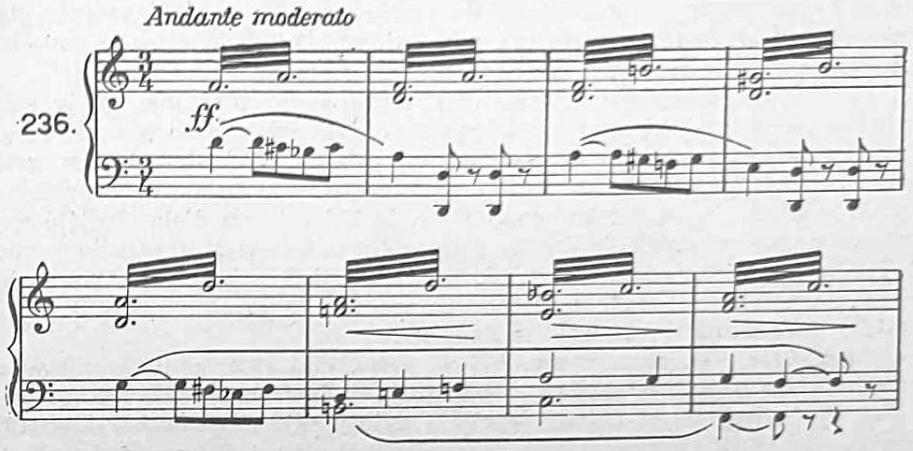


Rukopis G. Bizeta

Carmen je djelo u kojemu su Bizetove sposobnosti za ocrtavanje karaktera, za koloristično isticanje dramske situacije u orkestru, za uživljavanje u strane okoline našle široko i zahvalno područje i iskoristile ga do najsitnijih pojedinosti. Nastala u doba kad su i književnost i ostale umjetnosti odbacivale romantičnu koprenu i počele zagledati u oči životnoj istini, *Carmen* je najznačajniji plod francuskog muzičkog realizma. Ona se u tom pogledu može smatrati pretečom talijanske veristične opere.

Libreto, izrađen prema istoimenoj Mériméeovoj noveli, iznosi povijest jedne strastvene ljubavi, započete i dovršene pod vrelim španjolskim nebom. Dramska radnja, koju nosi nekoliko lica oprečna karaktera, razvija se kroz drumske krčme i kriomčarske gudure, da se dokonča pred arenom. Završna tragedija, u kojoj potčasnik José ubija ciganku Carmen jer mu se iznevjerila zavoljevši toreadora Escamilla, najavljena je već u početku drame u tužnoj sumornoj temi (v. primjer br. 236).

Carmen je veliko postignuće francuskog kazališta. Ona je prvi značajan odgovor vagnerijanstvu u Francuskoj, epohalno suprotstavljanje mediteranskog duha, svjetla i topline germanskom mitu. To je osjetio i filozof F.



Nietzsche, kad je, nakon prekida s Wagnerom, upozorio na Bizetovo remek-djelo kao na blistav izvor nove, ljudske ljepote. Uz spomenute operne radove Bizet je napisao i druge kompozicije, među kojima valja istaći četrdesetak pjesama, orkestralnu uvertiru *Domovina*, simfoniju u C-duru (izvedenu tek 1935), simfoniju *Rim* i četveroručnu klavirsku suitu *Dječje igre*.

Drukčija umjetnička narav bio je Jules Massenet (1842—1912), Thomasov učenik, dobitnik Rimske nagrade i vrstan nastavnik pariskog konzervatorija (1878—1896), iz čijeg su razreda za kompoziciju izašli mnogi istaknuti francuski muzičari (Bruneau, Pierné, Charpentier, Rabaud i dr.). Karijeru opernog kompozitora započeo je djelima koja su po duhu još blizu majerberskoj velikoj operi (*Kralj od Lahore*, 1877, *Hérodiade*, 1881). Tek u operi *Manon* (1884) uspijeva Massenetu oblikovati tip intimne lirske opere, koji će i nadalje ostati karakterističan za njegovo stvaranje. S operom *Manon* Massenet daje ujedno i svoju najbolju, najživotniju opernu partituru, s kojom se ostale, prilično brojne, ne mogu mjeriti (iznimka je jedino *Werther*, 1892). Massenet ima istančan smisao za djelovanje s pozornice. On zna evocirati prošla vremena, zna se izvanredno ukusno poslužiti orkestrom. Massenetova je vrlina umjerenost, uravnoteženost, elegancija. Lirik poput Puccinija, on podsjeća na nj lirskom elegičnošću motiva i sklonošću za razrađivanje sentimentalnih ljubavnih izljeva (nije slučaj što su obojica komponirali operu prema Prévostovu romanu *Manon Lescaut*). Od ostalih djela ovog umjetnika, koji je u svoje doba izvršio velik utjecaj na suvremenike, spomenimo još i opere *Thaïs* (1894), *Pelivan Majke Božje* (1902), *Don Kihot* (1910) i orkestralne kompozicije *Živopisni prizori* i *Prizori iz Alzacije*.

Raznovrsnija je umjetnička ličnost Camille Saint-Saëns (1835-1921), učenik Halévyja i Gounoda, izvrstan orguljaš i pijanist, dirigent, nastavnik i kompozitor koji se nije ograničio samo na područje opere, nego je — s više ili manje uspjeha — vrlo često prilazio i ostalim muzičkim područjima. Saint-Saëns je i značajan organizator. Rođen u Parizu, obdaren rijetkim muzičkim sposobnostima, Saint-Saëns je već u jedanaestoj godini života javno nastupao. Već od početka njegove stvaralačke djelatnosti primjećivala se u njegovim djelima sklonost za jasnoću forme, preglednost arhitektonike, korektnost stila. Njega u umjetničkom stvaranju nisu mučile silovite strasti; bistrina i

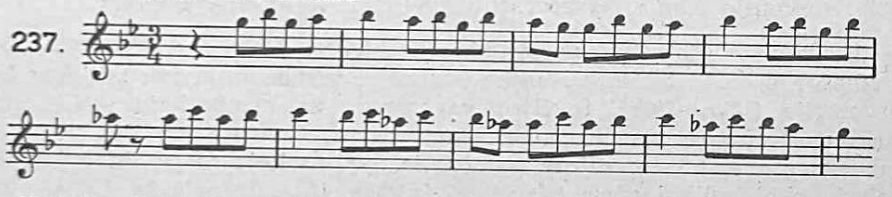
svježina uma vazda su ostajale budne i sačuvane. No otuda i potječe glavni nedostatak njegove umjetnosti: uza svu dotjeranost i eleganciju, njegove kompozicije ostavljaju slušatelja katkada hladna, ravnodušna.

U životu Saint-Saënsovu god. 1871. neobično je značajna. Te je godine (zajedno s Bussineom) postao predsjednik novoosnovana društva Société nationale de musique, utemeljena na njegovu pobudu. Pod simboličnim geslom »Ars gallica« (galska, tj. francuska umjetnost) ta je ustanova osnovana da zaštićuje mlade francuske kompozitore te da širi njihova djela. Société nationale de musique učinila je doista golemih usluga novijoj francuskoj muzici. R. Rolland joj je s pravom posvetio značajne riječi priznanja: »Ona je kolijevka i svetište francuske umjetnosti, kroz nju je prošlo sve veliko što je nastalo u Francuskoj od 1870. pa nadalje«.

Saint-Saëns je pisao opere, ali — kako smo spomenuli — njega nije privlačila samo operna muzika. Uz scenska djela (*Henry VIII*, 1883, *Ascanio* 1890), među kojima je najpopularnije i najuspjelije *Samson i Dalila* (1877), ovaj je umjetnik komponirao i mnogo orkestralne i koncertantne muzike: simfonijske pjesme *Omphalino vreteno, Phaëton, Herkulova mladost, Mrtvački ples* (*Danse macabre*, 1875), od kojih posljednja spada u najpoznatija Saint-Saënsova djela. U njoj orkestracija znatno pripomaže ostvarenju romantičko-fantastičnog ugođaja, u kojemu se melodija i ritmika osebujno prožimaju:

Mouvement de valse

237.



Nadalje, Saint-Saëns je napisao tri simfonije (najznačajnija je treća, u c-molu, 1886), pet klavirskih koncerata, tri koncerta za violinu i orkestar, dva koncerta za violončelo i orkestar. Na repertoaru mnogih violinista nalazi se i njegova *Introdukcija i rondo capriccioso* za violinu i orkestar. Među umjetnikovim komornim kompozicijama ističu se septet s trubljom, klavirski kvintet, gudački kvartet i veoma značajni prvi klavirski trio u F-duru (1869). Na vokalnom području važnija su Saint-Saënsova djela oratorij *Potop, Requiem* i *18. psalam.* Pisao je i eseje i studije o muzici.

Mnogo živosti i boje očitovao je u svojim djelima Édouard Lalo (1823—1892), koji je već 1867. svojom operom *Fiesque* prosvjedovao protiv lažnog patosa velike opere. Najznatniji su mu scenski radovi opera *Kralj od Ysa* (prikazana 1888, ali komponirana mnogo prije) i balet *Namouna.* Kao instrumentalni kompozitor napisao je Lalo niz djela komornog, simfonijskog i koncertantnog karaktera, od kojih se i danas neka prilično često izvode, tako strastvena *Španjolska simfonija* (1875) za violinu i orkestar, koncert za violončelo i orkestar, *Norveška rapsodija* za orkestar.

Poput Bizeta, i Alfred Bruneau (1857—1934) je realist. U želji da narod postavi u središte radnje, on stvara socijalne drame i uzima za prozne tekstove romane Emila Zole. Bruneau je iskren umjetnik, izražajna sredstva katkada su mu možda i previše jednostavna, neizrađena, ali je u njima dosta izvornosti i snage. Bruneauovi su uspjesi opere *San* (1891), *Napad na mlin* (1893), a donekle i *Messidor* (1897) i *Orkan* (1901). Bio je poznat i kao kritičar i muzički pisac.

Blizu je socijalnom realizmu Gustave Charpentier (1860—1956), autor malobrojnih djela s područja opere, orkestralne muzike (*Dojmovi iz Italije*) i popijevke. Njegovo je najznatnije djelo opera *Louise* (1900), koju je, pod nazivom »roman musical«, uglazbio na vlastiti tekst u prozi. Služeći se dosljednom primjenom lajtmotivskog sustava, Charpentier u *Louisi* iznosi presjek kroz umjetnički, bohemski život Pariza na Montmartreu. On daje apoteozu glavnog grada Francuske i veliča slobodu ljubavi, ali unosi u tekst odlomke filozofskog moraliziranja, veoma nepodesne za komponiranje. Osim toga, njegov je realizam narušen pojavom nerealnih bića i simboliziranjem. Bolja od teksta svakako je muzika, koja ponegdje trpi zbog nedostataka libreta, no uzdiže se do moćne snage izraza u mnogim prizorima.

Ostali su operni kompozitori toga doba u Francuskoj Gabriel Dupont (1878—1914, *La Cabrera*), Raoul Laparra (1876—1943, *La Habanera*, 1908), Reynaldo Hahn (1875—1947), autor ne samo opera (*La Fête chez Thérèse*) nego i uspjelih *Chansons grises* na stihove Verlainea, Henri Rabaud (1873—1949), čijim najznatnijim i najuspjelijim radovima pripadaju svježa komična opera *Maruf, kairski papučar* (1914) i simfonijska pjesma *Noćna procesija.* Novija su mu djela opere *Zov mora* i *Martine.*

O opernim radovima Debussyja, Dukasa, Ravela, umjetnika koji su pisali pretežno instrumentalnu, odnosno komorno-vokalnu muziku, bit će govora u jednom od daljih poglavlja.

U razdoblju koje smo u ovom poglavlju obradili pojavila se u Francuskoj i opereta. Ona osobito cvate u doba Drugog carstva. Glavni joj je predstavnik Jacques Offenbach (1819—1880).

Karikatura J. Offenbacha

Djelatnost ovog umjetnika neobično je poučna. Ona sasvim jasno pokazuje kako se umjetnost rađa iz društva i za društvo i kako se u njoj odražavaju promjene u društvenom razvoju. Offenbachovo je stvaranje nerazdvojno povezano s Drugim carstvom u Francuskoj, s vladavinom Napoleona III: tek u društvu Drugog carstva postaje moguć vrtoglav uspon Offenbacha kao operetnog kompozitora, no društvene promjene, izazvane u Francuskoj porazom koji su Francuzi doživjeli 1870. u ratu s Prusima, uvjetovale su i silazak Offenbacha s prvog plana pariske muzičke pozornice.

Offenbach se rodio u Kölnu kao sin kantora tamošnje sinagoge Izaka Ebersta, koji je, podrijetlom iz gradića Offenbacha na Maini, uzeo za svoju obitelj ime svog rodnog mjesta.

Mladi Offenbach preselio se već 1833. u Pariz, gdje je učio violončelo. Tu je stekao poznanstva koja su mu omogućila česte nastupe u salonima pariskih viših krugova. Postepeno ulazi u kazalište, kao dirigent i kompozitor. Bezuvjetno nadaren, Offenbach je bio veoma brz i plodan u komponiranju. Lako je pronalazio pristupačne, dopadljive melodije, koje bi često velikom snagom uživljavanja ukopčao u ritmove ondašnjih popularnih plesova (galop, cancan).

Kako je već rečeno, društvena uvjetovanost Offenbachove umjetnosti veoma se jasno zamjećuje. Njegove su operete odraz raspoloženja, sklonosti, mentaliteta društvene sredine koja je u Drugom carstvu, u sjeni ojačala kapitalizma, uživala život lagodno, bezbrižno, ispijajući do kraja čašu naslade, za kojom je stajala iskvarenost morala i gospodstvo nagona. U tom društvu pojam autoriteta bio je potkopan, tradicije su se obarale, a na njihovo mjesto stupala je parodija, ismjehivanje prošlosti, karikatura. Takvo je društvo pohlepno primalo Offenbachove scenske parodije, ali u njima je iza koprene zabave i razonode ponekad stajala dublja pozadina: Offenbach je svojim satiričkim žalcem često pogađao suvremene mane i poroke, ciljajući ispod posuđene maske iz prošlosti na mnoge svoje pariske suvremenike, koji su nerijetko zaposjedali i najviše položaje. Naduvenost, ispraznost, autoritet koji se temelji na sili i teroru, sve je to Offenbach podvrgao oštroj kritici.

Offenbach je dotakao i područje opere. Uz svoje najbolje operete — među kojima su *Orfej u podzemlju, Lijepa Jelena, Modrobrad, Pariski život, Velika vojvotkinja od Gerolsteina, Fortuniova pjesma* — napisao je Offenbach i operu *Hoffmannove priče,* fantastično-romantična sadržaja, ali je nije do kraja dovršio (instrumentirali su je i izveli poslije njegove smrti, 1881). U njoj je kompozitor sjajno posvjedočio bogatstvo melodijske invencije i sposobnost za stvaranje podesna ugođaja i za igru mašte.

Uz Offenbacha i poslije njega djelovali su u Francuskoj i drugi kompozitori na polju operete: Florimond Hervé (1825—1892), čija je opereta *Mam'zelle Nitouche* (1883) obišla čitavu Evropu; Edmond Audran (1842—1901), autor operete *La Mascotte* i *Miss Helyett*; Charles Lecocq (1832—1918), uz Offenbacha najplodniji i najspretniji francuski operetni kompozitor; od njegovih oko stotinu operета osobit su uspjeh imale *Fleur de Thé, Kćerka Mme Angot, Giroflé-Girofla, Mali vojvoda.* Popularna je bila opereta *Cornevillska zvona,* što ju je napisao Robert Planquette (1848—1903). U novije vrijeme djelovao je na tom području André Messager (1853—1929), istaknuti kazališni dirigent, možda posljednji klasik francuske operete. Njegova su najbolja djela *Le P'tites Michus, Véronique, Fortunio.*

U XX st. opereta je posvuda doživjela razdoblje opadanja umjetničke vrijednosti, kako u libretu tako i u muzici. O tome, kao i o razvoju operete u Austriji i u Njemačkoj, govorit ćemo kasnije.